ФЕЛЛИНИ





Бенито Мерлино



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Обладателя пяти «Оскаров», «Золотого льва» и множества других премий, создателя таких шедевров, как «Дорога» и «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь» и «Джульетта и духи», «Восемь с половиной» и «Амаркорд», крупнейшего режиссера XX века Федерико Феллини пресса не раз объявляла «иссякшим творцом, пережившим свою славу», называла авантюристом, плутом, неистовым фантазером, а сам мастер говорил: «Наши фантазии — вот наша настоящая жизнь». О творческих замыслах и сложности их воплощения, о жизни, любви, увлечениях, удачах и неудачах Маэстро рассказывается в настоящей книге, автор которой — композитор, сценарист, режиссер короткометражных кинофильмов.

знак информационной продукции 16+

- Мерлино Бенито
  - ПОД ЗНАКОМ КОЗЕРОГА
  - БОЛЬШОЙ БЕЛЫЙ ЧЕПЕЦ МОНАХИНИ С КРЫЛЬЯМИ ЧАЙКИ
  - «Я ВЕЛИКИЙ ЛЖЕЦ»
  - СКЛОННОСТЬ К БУНТАРСТВУ
  - РИМИНИ
  - РИМ
  - О МЕЧТЕ ДЛЯ БЕДНЯКОВ
  - МАЗИНА
  - «ГОРОДСКОЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ, КОТОРЫЙ ПОМОГ МНЕ ПЕРЕЙТИ УЛИЦУ»
  - ПЛЕМЯ СЦЕНАРИСТОВ
  - ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ
  - В ОБЪЕКТИВЕ НИНО РОТА
  - ПЕРВЫЙ УСПЕХ
  - РАССКАЗЫВАТЬ ИСТОРИИ…
  - ФЕДЕРИКО И ЕГО ЖЕНЩИНЫ
  - УЛИЦА ВЕНЕТО… «СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»
  - «ЧИНЕЧИТТА» КРУПНЫМ ПЛАНОМ
  - «Я БОЛЬШОЙ ФАНТАЗЕР»
  - ИСКУШЕНИЕ ФЕДЕРИКО
  - СНЫ И БЕССОННИЦА
  - КОШМАР: ПРОКЛЯТЫЙ ФИЛЬМ
  - «САТИРИКОН ФЕЛЛИНИ»
  - «ВЕСТНИКИ МОЕГО ПРИЗВАНИЯ»
  - «РИМ ФЕЛЛИНИ»

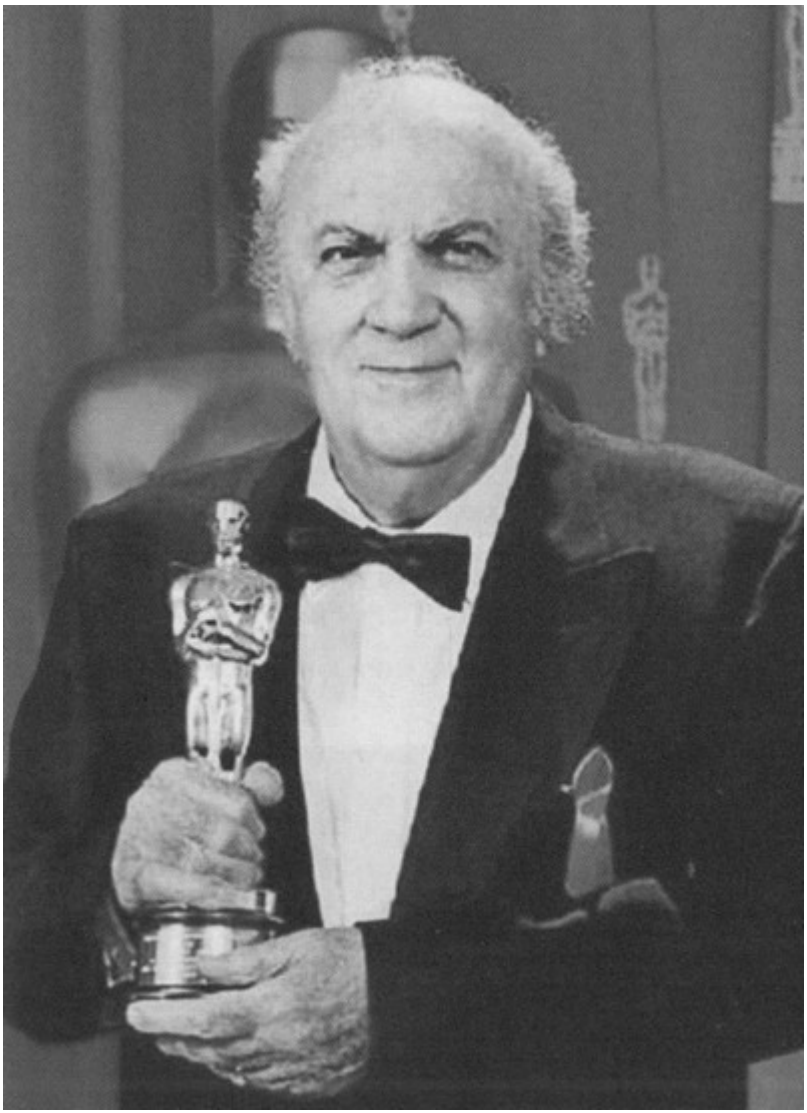
- ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОШЛОМУ
- СМЕРТЬ, СКРЫВАЮЩАЯСЯ ЗА СМЕХОМ
- ТЯЖЕЛЫЕ ГОДЫ
- ПРОРОЧЕСКИЕ ВИДЕНИЯ
- ПОСЛЕДНИЙ ФИЛЬМ
- УХОД ВО ТЬМУ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34

- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68

Мерлино Бенито Феллини

ПОД ЗНАКОМ КОЗЕРОГА





20 января 1920 года, вечер вторника. Дождь, начавшийся в полдень, непрестанно барабанил по тротуарам маленького приморского городка Римини у подножия Апеннин. Сыро и прохладно в квартире Иды и Урбано Феллини по улице

Дарданелли, 10. Ветер стучит в окна. Тонкий позолоченный серп луны проглядывает сквозь плывущие по небу темные облака и туман. Издали доносится рев Адриатического моря, волнующегося, яростно ворочающего прибрежную гальку. Феллини с нетерпением ожидают появления на свет своего первого ребенка, который никак не может решиться покинуть теплоту материнского чрева. Что его удерживало — интуиция, страх, неприятие этого озлобленного и жестокого мира? Италия действительно переживала тяжелые времена. В последнее время ее сотрясали яростные забастовки и многочисленные ожесточенные демонстрации. Механизация сельскохозяйственного труда в конце XIX века привела к невиданной прежде безработице. Перемирие с Германией, заключенное 28 июня 1919 года, положило конец экономике, основанной на военных заказах. Заводы опустели, что повлекло многочисленные банкротства. Тысячи рабочих выброшены на улицу. Правительство оказалось неспособным принять на себя заботу о возвращавшихся с фронта солдатах и инвалидах, изнуренных войной, чудом избежавших гибели. Все они пополнили армию ртов, которые необходимо было накормить, что еще более усугубило бедственное положение их семей, и так уже изрядно настрадавшихся в годы войны. По всей Италии воцарилась нищета, из которой не видно было никакого выхода. Страна бедствовала. Разруха, неотвратимый кризис, уныние, разочарование, злость — таково каждодневное состояние населения.

Урбано Феллини встретил Иду Барбиани незадолго до вступления Италии в Первую мировую войну (в апреле 1915 года) в Риме, в квартале вокзала Термини. Урбано, родившийся в 1894 году, был младшим из пятерых детей Луиджи Феллини и Франчески Касалини. Семья владела фермой рядом с Гамбеттолой, между Римини и Чесеной, а также продуктовым магазином. Ида была на два года моложе Урбано, она родилась в Риме, в семье, уже имевшей пятерых детей. Отец ее, Риккардо Барбиани, социалист, занимался оптовой торговлей яйцами, а мать, Маддалена Леали, происходила из состоятельной римской семьи.

Урбано, достигнув двадцатилетнего возраста, стал тяготиться жизнью на ферме и решил попытать счастья в Риме. Он нашел место подмастерья на фабрике макаронных изделий, расположенной рядом с вокзалом Термини, на улице Манин, напротив дома, где проживала семья Барбиани.

Вскоре молодые люди встретились и полюбили друг друга,

несмотря на разницу в образовании и социальном положении. Однако родители девушки сразу отнеслись к этой связи крайне отрицательно и пытались воспрепятствовать их встречам всеми возможными средствами. Они убеждали Иду, что она истинная горожанка, настоящая римлянка, отлично воспитана и достойна лучшей партии, чем этот грубый мужлан Урбано. Хотя он красив и великолепно сложен, но всего лишь неотесанный крестьянин, амбициозный и невежественный. В самом деле, молодые люди не имели ничего общего, но настолько сгорали от страсти друг к другу, что не могли ни пить, ни есть. К тому же они уже были не дети, чтобы им диктовали, что они должны делать. Урбано был двадцать один год, Иде — девятнадцать. В ответ на ярость и непоколебимую враждебность родителей они видели только один выход: побег. В то время в Италии такой поступок еще рассматривался католическими семьями как ужасный позор, настоящее оскорбление, верх бесчестия.

И вот однажды ранним утром они поспешили к вокзалу. Навстречу им попалось лишь несколько запоздалых гуляк, с трудом бредущих по улицам еще спящего города. Молодая девушка, смирившаяся, бледная, похудевшая, пыталась скрыть свое смятение под шляпой с широкими полями; Урбано, обняв ее одной рукой, чтобы поддержать и успокоить, тоже прячет лицо в поднятом воротнике. Но их меланхолия длится недолго. Вскоре свежий воздух раннего утра подбадривает влюбленных, и они, обменявшись взглядом заговорщиков, садятся в омнибус, следующий в Римини. От Римини, куда они прибыли к концу дня, им пришлось проехать еще около двадцати километров на северо-запад — в Гамбеттолу, где они решили обосноваться в доме родителей Урбано.

Вслед за гражданским браком, заключенным 19 августа 1918 года, последовало венчание в церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме, которое состоялось 22 января 1919 года. Но родители Иды никогда не смогут смириться с ее романтическим побегом и не простят ей дерзкого непослушания. Она будет лишена наследства. Ее мать умрет в возрасте тридцати девяти лет вследствие неудачных родов седьмого ребенка. Но эта смерть никак не повлияет на судьбу девушки. Семья Барбиани полностью игнорирует Иду, а она будет искать утешения в одиночестве и молитве. В 1919 году молодая пара покинет Гамбеттолу и переедет в Римини, где Урбано станет оптовым торговцем кофе и сыров. И в Римини родится их первый ребенок.

Решительный семейный врач был вынужден использовать акушерские щипцы, чтобы помочь Иде. В 21 час 30 минут

пронзительные крики изголодавшегося котенка раздались в комнате роженицы. Новорожденный, потягиваясь, приветствовал гримасами и сморщенным носом своих первых зрителей. Родители назвали его Федерико в честь старшего брата Урбано, погибшего на минном поле в возрасте двадцати двух лет в последние дни Первой мировой войны. Навсегда останется загадкой, почему в акте рождения было указано, что Федерико родился в 11 часов 30 минут, и почему его фамилия была искажена — «Филлини» («Fillini»).

Федерико Феллини, признававшийся, что не всегда в ладу с датами, будет говорить позже: «Я был рожден в четверть первого ночи в последний день Козерога». Козерог — десятый знак зодиака, господствующий в небе с 22 декабря по 20 января. В древнеримской мифологии Козерог отождествляется с козой Амалфеей, вскормившей молоком младенца Юпитера[1] (верховное божество римлян). Как считают астрологи, люди, родившиеся под знаком Козерога, питают интерес к магии и оккультизму, склонны к страстным увлечениям, любят путешествовать, предпочитают решать конфликты дипломатическим путем.

Но если серьезно, то следует привести ответ Феллини в интервью 1983 года кинокритику Джованни Грацини, спросившему, верит ли он астрологам:

«Астрология — весьма занимательная попытка истолкования сути вещей, и если кто-либо считает, что эта система разумна и его защищает, то к чему его разочаровывать и говорить, что это всего лишь сказки и сегодня невозможно верить в этот вздор».

БОЛЬШОЙ БЕЛЫЙ ЧЕПЕЦ МОНАХИНИ С КРЫЛЬЯМИ ЧАЙКИ

Несколько месяцев спустя после рождения Федерико молодые родители решают переехать в Рим, но не отказываются от своей квартиры в Римини. В Риме Урбано пытается заняться оптовой торговлей продовольственными товарами. Однако сложные взаимоотношения с семьей жены настолько выбивали его из колеи, что дела идут из рук вон плохо. Ида так и не смогла помириться с отцом, поэтому их пребывание в Риме продлилось всего несколько месяцев. Когда Ида снова забеременела, супруги решили вернуться в Римини. 27 февраля 1921 года она подарила Федерико маленького брата, дав ему имя своего отца — Риккардо.

В Римини Урбано стал намного спокойнее и увереннее в себе, его дело процветало. Он разъезжал по стране, несколько раз бывал во Франции и Бельгии в поисках новых клиентов. Приветливый, серьезный, искренний, он внушал доверие и даже получил прозвище «король коммерсантов». Он был приверженцем республиканских идей, что стало причиной нескольких ссор с первыми фашистами в Римини, но, к счастью, без каких-либо серьезных последствий. В отличие от большинства других итальянских городов Римини принял фашизм и с неким равнодушием терпел его как неизбежность. В то время этот маленький приморский городок жил в основном рыбной ловлей, шелкоткачеством и производством сельхозпродукции в окрестных деревнях. И хотя даже дуче [2], родившийся в этих краях, в Предаппио, приезжал купаться на пляж, что в десяти километрах от Римини, по мнению Урбано, лучший пляж Италии — Римини — никогда не станет ни бастионом фашистского переворота, как Ферраре, Форли или Равенна, ни аванпостом сопротивления, как Болонья, Анкон или Парма. Обитатели Римини были скорее упрямцами, флегматиками без всяких увлечений. Хорошие моряки, честные крестьяне, кутилы, трудолюбивые рабочие, они совсем не интересовались политикой. По природе своей богохульники, они хвастались тем, что они — атеисты. Но, будучи суеверными, жили в страхе перед Богом, с которым поддерживали связь в основном через жену и детей в качестве посредников.

Детство Федерико было спокойным, обычным, без каких-либо событий. В пять лет его отдали в начальную монастырскую школу сестер Сен-Винсента. Он потом вспоминал их «большие

монашеские чепцы с изогнутыми краями, словно крылья чаек». Он рос немного слабым физически, был очень чувствительным, довольно боязливым и страстно любил мечтать. С самого раннего возраста он отличался буйной фантазией. Так, одно событие произвело на него неизгладимое впечатление, о чем он вспоминал пятьдесят лет спустя. Однажды во время религиозной процессии одна из сестер поручила ему держать маленькую горящую свечку и защищать ее от ветра, объяснив, что Иисус будет недоволен, если свечка погаснет. Федерико очень старался выполнить ее поручение. Но когда раздался первый удар гонга муниципального оркестра, это настолько его испугало, что он вздрогнул и уронил свечу. Мысль о том, что теперь Иисус накажет его, привела мальчика в такой ужас, что он разрыдался.

С сентября 1926 года маленький Федерико посещает коммунальную школу Карло Тонини на улице Гамбалунга, где проходит полный курс начального обучения. Занятия в школе тяготили мечтательного мальчика. Единственное, что доставляло ему удовольствие, как, впрочем, и другим детям, — это рисование. Он с увлечением заполнял тетради рисунками, сделанными цветными карандашами.

К счастью, были летние каникулы, которые он проводил в Гамбеттоле, в доме бабушки. Там он узнает старый диалект, местный колорит, загадочных и странных персонажей: грубых батраков, сердитых и сварливых бродяг, клошаров, простодушных, неисправимых пьяниц, матрон, стряпающих приворотное зелье или наводящих порчу:

«Моя бабушка всегда ходила с тростью, грозя ею своим нерадивым работникам. Когда она размахивала тростью, они начинали двигаться как в мультфильмах. Короче, она заставляла нанятых батраков отправляться работать на поля. По утрам раздавались взрывы смеха и шум голосов. Но как только появлялась бабушка, эти здоровенные мужики умолкали и вели себя с почтением, словно в церкви. Бабушка начинала раздавать кофе с молоком и вникать во все дела. Она заставляла Ньикелу дыхнуть, чтобы узнать, пил ли он граппу[3], а он смеялся, толкал локтем соседа, смущался, вел себя как мальчишка. С черным платком на голове, большим крючковатым носом, сверкающими, как горячая смола, глазами, моя бабушка Франческа была похожа на подругу Торо Седуто (вождя краснокожих). Так же удивительно она вела себя по отношению к животным: распознавала их болезни, угадывала их настроение, их хитрости, например, однажды определила, что конь влюбился, непонятно как, в кошку. Или она объявляла с непоколебимой уверенностью:

„Через три дня задует гарбейн“. И так и было. Гарбейн — это ветер, дующий у нас в Романье[4], ветер капризный, переменчивый, совершенно непредсказуемый. Для всех, кроме бабушки. У нее была закадычная подруга, немного старше ее, но более крепкая. Каждый вечер она приходила в бистро за своим пьяным мужем и загружала его на тачку, чтобы отвезти домой. Его звали Чапалос. Однажды вечером, когда жена тащила его в тачке, а он сидел, свесив ноги, в отрешенном состоянии человека, униженного всеобщим осмеянием, я встретился с ним взглядом…»

И Феллини вспоминает еще многое из своего детства как в Гамбеттоле, так и в Римини. Схватки из-за наследства на протяжении двадцати лет трех престарелых сестер и гомосексуалиста, бросавших навоз в лицо друг другу. Монашка-карлица со странной походкой, горбуны, увиденные мельком при свете костра, хромые, бранящиеся на скамейке, — все они много позже будут напоминать ему полотна Иеронима Босха[5]. Он будет вспоминать угольщиков на пути в Абруццо; могучего мужчину, кастрировавшего свиней; старика на рынке Мареккьи, который мог так же успешно лечить кур и овец, как и наводить на них порчу. Он вспомнит и старую ясновидящую в ее крохотном грязном салоне у порта. Вспомнит и о моряке, бороздящем моря и океаны, который с далеких островов Перроке отправлял время от времени почтовую открытку в кафе Рауля. Он будет вспоминать симпатичного пузатого Рауля за стойкой бара и его постоянных клиентов: маменькиных сынков, изобретающих тысячу и одну уловку, чтобы не работать, и позволяющих приглашать себя дамам, не очень молодым, но еще красивым. Он вспомнит еще и о высоком монахе, который, прежде чем произнести ежегодное благословение животным, находящимся под покровительством святого Антуана, неистовствовал перед курами, утками, индюшками, ослами и свиньями, от которых требовал тишины, потрясая огромным кулаком перед их клювами и мордами. Множество персонажей, сюжетов, историй, которые Федерико, став кинорежиссером, будет вспоминать с нежностью и иронией в своих фильмах. Это гротески в «Сатириконе» или «Амаркорде», маменькины сынки-бездельники в фильмах «Маменькины сынки» и «Сладкая жизнь», большие белые чепцы монахинь с отогнутыми краями, похожими на крылья чаек, в изысканном дефиле в фильме «Рим».

«Я ВЕЛИКИЙ ЛЖЕЦ»

Журналистам, расспрашивающим о его детстве, юности, обо всем, что могло способствовать появлению великого режиссера, Федерико часто отвечал откровенными выдумками, полуправдой или правдой, приукрашенной и пересмотренной в свете его фантазии. Такова легенда, согласно которой в 1927 году, увидев впервые в жизни клоуна Пьерино в бродячем цирке, он сбежал из дома и присоединился к цирковой труппе. Эту историю часто рассказывал сам Федерико, ее цитировали в некоторых его биографиях, но ее всегда категорически опровергала его мать. В 1983 году он ответил Джованни Грацини, спросившему, есть ли доля правды в этой легенде: «Откровенно говоря, только то, чего мне хотелось бы, и было правдой».

Были и другие попытки побега, за рассказами о которых следовали разоблачения. На самом деле Федерико был спокойным ребенком и любил, чтобы к нему проявляли интерес. Главным его увлечением в детстве было рисование, и он заполнял рисунками одну тетрадь за другой, мечтая о том, что, когда подрастет, станет кукольником. Федерико, как многие другие дети, с большим интересом рассматривал детский иллюстрированный журнал «Коррьере деи Пикколи», который с 27 декабря 1908 года выпускала по воскресеньям газета «Коррьере делла сера». Это был аналог комиксов, уже давно доставлявших много радости американским детям, только героям были даны итальянские имена. Среди героев был удачливый синьор Бонавантюра, одетый в красное и всегда сопровождаемый своим желтым бассетом. Синьору Бонавантюра, каким бы ни было его приключение, непременно удавалось заработать миллион. Другой герой — гениальный ученый Пьер Клоруро де Ламбичи, изобретатель волшебной краски, способной оживлять персонажей. Но больше всего Федерико нравились герои поэта и писателя Антонио Огусто Рубино. Нравились до такой степени, что герои Рубино, созданные им в 1919–1920 годах — мальчишка Джиреллино и цыган Дзараппа, — впоследствии станут прообразами Джельсомины и Дзампано в фильме Феллини «Дорога» («La Strada»).

Что касается детской литературы, то он скорее листал, чем читал романы о пиратах, но с огромным интересом рассматривал иллюстрации. Особенно ему нравилась серия Эмилио Салгари[6]: «Тайны черных джунглей», «Пираты Малайзии», «Тигры Момпрасем». Рассматривая их, он погружается в мечты, вместе с героями участвует в приключениях на море, хотя сам плавать не

умеет и никогда не научится. Классика — «Оливер Твист», «Робинзон Крузо», «Путешествия Гулливера» и «Остров сокровищ» — тоже составляла часть его детской библиотеки. Правда, как признавался Феллини, не все эти книги он дочитал до конца. Впоследствии Федерико также не был увлеченным читателем, за исключением, может быть, романов Сименона об инспекторе Мегрэ. Он станет серьезным читателем довольно поздно, к годам пятидесяти, когда будет страдать бессонницей.

Туллио Кезич, кинокритик из «Коррьере делла сера», друг Феллини на протяжении более сорока лет, написавший его строго документированную биографию, считает, что Федерико никогда не был и большим любителем кино. В 1969 году в передаче американского телевидения Эн-би-си, посвященной Феллини, на вопрос, какие фильмы повлияли на его творчество, кинорежиссер ответил:

«Мои первые воспоминания о кино восходят, пожалуй, к фильму „Мацист в аду“ в местном кинотеатре „Фульгор“, куда меня водили родители совсем маленьким. Я сидел на коленях у отца, зал был полон, было душно, пахло дезинфекцией, раздражающей горло и вызывающей головокружение. В этой несколько дурманящей атмосфере у меня сохранились в памяти желтоватые кадры с множеством красивых женщин. А еще я вспоминаю диапозитивы, которые показывали нам священники в большом зале с деревянными скамьями, — виды церквей в черном и белом, Ассизи[7], Орвието[8]. Но, говоря о кино, я прежде всего вспоминаю афиши, приводившие меня в восторг… Я не знаю классиков кино: Мюрно[9], Дрейера[10], Эйзенштейна[11], я их работ, к моему великому стыду, никогда не видел».

В 1993 году историк итальянского кино Антонио Коста во время ретроспективы, посвященной кинематографическому наследию, подчеркнул, что невозможно вести речь об истории отечественного кинематографа, не сказав о «воспоминаниях Маэстро». Речь шла о немом фильме режиссера Гидо Бриньоне, впервые показанном в Италии в марте 1926 года на ярмарке в Милане (после предварительной цензуры в октябре 1925 года). Феллини говорил об этом фильме столько, что сделал намного больше, чтобы извлечь его из забвения, чем восстановленная и озвученная версия или последующие версии этого фильма, как, например, версия Риккардо Фреда, сделанная в 1962 году.

Следует отметить, что маленького Федерико не очень увлекали диапозитивы с изображением мадонн, святых, церквей, которые показывали ученикам священники в холодном и неуютном зале прихода. Он предпочитал проводить время со своими марионетками, которые мастерил сам. Сначала он

рисовал их на картоне, вырезал, затем прикреплял к ним маленькие головки из гипса или пластилина. Чтобы раскрасить их, он растирал в пыль кусочки обожженной глины и разводил ее в воде. А для их костюмов собирал самые разнообразные материалы, когда во второй половине дня шел на дополнительные занятия в школу. Когда он проходил мимо магазинчика Амедео, доброго торговца кожаными изделиями, тот давал ему обрезки кожи; немного подальше, в столярной мастерской, ему давали легкие деревянные пластинки. Закончив марионеток, он заставлял их пережить тысячи приключений своих любимых героев. А когда он не занимался своими марионетками, он мог проводить часы в туалете перед зеркалом, покрывая лицо рисовой пудрой или рисуя усы и брови жженой пробкой.

«Как мне хотелось бы, раз и навсегда, найти мужество, чтобы сказать, какие книги я не читал… Попробуем вспомнить моих духовных отцов: Пиноккио, Биби и Бибо, Диккенс, Фортунелло, Бурраска, „Остров сокровищ“, По, Арчибальдо и Петронилла, Верн, Сименон, с кем мы стали друзьями и кем я восхищаюсь… Ямбо — кто его помнит? — писал романы, иллюстрируя их рисунками, которые мне очень нравились. Среди многих своих героев он создал один персонаж по имени Местолино. Это был действительно мой портрет: худенький мальчуган с взлохмаченными волосами, неспособный говорить правду… Я не храню воспоминания, я их все поместил в свои фильмы. Продемонстрировав их публике, я убрал их из памяти, и, кроме того, я больше не в состоянии отличить то, что было на самом деле, от того, что я придумал».

В документальном фильме «Федерико Феллини: Я великий лжец», созданном в 1992 году Дамианом Петтигрю, Феллини заявляет:

«Память — это такой таинственный, такой неопределенный инструмент. Порой она сталкивает нас с чем-то, чего и не было в нашей жизни, но она являет нам это в таких измерениях, в таких ощущениях, которые мы неспособны осознать, но мы почему-то уверены, что пережили это, что это было на самом деле. Меня совершенно естественным образом тянуло придумать себе детство и юность, отношения внутри семьи, связи с женщинами, другую жизнь. Мне кажется, что я постоянно что-то придумываю. Мои выдумки мне представляются намного более реальными и интересными, чем действительность. Таков случай с моим родным городом Римини: настоящий город, где я родился и вырос, отступает на задний план, уступая место городку,

вымышленному в мельчайших деталях в моих двух фильмах: „Маменькины сынки“ и „Амаркорд“. Теперь мне кажется, что вымышленный Римини оказал гораздо большее влияние на мою жизнь, чем топографически выверенный приморский городок Римини. Короче говоря, я великий лжец, таков вердикт».

СКЛОННОСТЬ К БУНТАРСТВУ

Семья Феллини часто переезжала. После авеню Дарданелли жила в палаццо Рипа, авеню Огусто, 115, в самом центре города, а в апреле 1926 года — на улице Алессандро Гамбалунга, 48, в палаццино Чешина, вилле с небольшим садом перед ней и большим огородом позади, с видом на театр Политеама. Однажды Федерико услышал громогласные крики в глубине сада: «Убийца! Убийца! Я тебе кости переломаю, я тебя разорву на куски!» Это была репетиция знаменитой труппы из Неаполя «Белла Стараче Сайнати». В ту пору Федерико было чуть больше семи лет, так как труппа «Стараче» была распущена в 1928 году. Невысокий каменный забор отделял сад от здания театра. Повиснув на заборе, мальчик таращил глаза так старательно, что один из артистов обратил на него внимание, помог перемахнуть через забор и позволил войти в таинственную пещеру. Его поразили декорации, лакированное дерево, темно-красный занавес. Молодая женщина, занимаясь вязанием, подавала реплики актеру в баскском берете. Вдруг голос матери вернул Федерико к реальности: «Федери! Макароны готовы! Быстро к столу!»

Несколько дней спустя родители взяли его на спектакль. Огромный черный локомотив, появившийся из глубины сцены, угрожал раздавить женщину в трико, привязанную к рельсам. Она была спасена в последний момент, как раз перед тем, как опустился тяжелый занавес из красного бархата. Спасителем оказался мужчина, в котором Федерико узнал актера в баскском берете. Восторженное отношение Феллини к театру, к спектаклю, который он увидел вслед за цирковыми представлениями и своими марионетками, сохранится у него на всю жизнь.

В феврале 1929 года Феллини переберутся в палаццо Дольчи на улице Чезаре Клементини, 9. В этом доме 7 октября 1929 года Ида родила дочь, которую назвали Мария Маддалена. Вскоре два ее старших брата переименуют ее в Баголо. Она станет актрисой театра. Намного позже, в возрасте шестидесяти двух лет, она попробует силы в кинематографе и опубликует две книги стихов, подкупающих своей простотой и искренностью: «Эпизоды из жизни перегруженной домашней хозяйки» и «За столом с Федерико Феллини».

В апреле 1931 года семья Феллини переезжает на соседнюю улицу Данте Алигьери, 9. С наступлением нового учебного года Федерико стал посещать лицей Юлия Цезаря. По его словам, это было огромное высокое здание с лестницами, которым, казалось,

нет конца, а грозного директора лицея ученики прозвали Зевсом. На протяжении всех лет учебы в лицее соседом по парте Федерико был Луиджи Бенци, сын каменщика, которого товарищи прозвали Титта. В итальянских школах было принято не менять соседа по парте из класса в класс в течение всех лет учебы, конечно, если не возражал преподаватель (который, например, не хотел, чтобы рядом сидели явные нарушители дисциплины). Нередко это приводило к тому, что между учениками возникала глубокая дружба, продолжавшаяся и после окончания лицея. Так было и с Федерико Феллини и Луиджи Бенци, которые дружили на протяжении всей жизни.

Это были годы увлечения Гомером и «битвами» после занятий. Под впечатлением от прочитанной «Илиады» ученики лицея разыгрывали на небольшой средневековой площади ожесточенные битвы троянцев с ахейцами. Федерико выступал в роли Одиссея, а Титта изображал Аякса. Когда им надоедали эти сражения, они придумывали другие развлечения. Федерико, Титта и присоединившийся к ним Риккардо, младший брат Федерико, в своих проказах выходили далеко за границы дозволенного. Эти шалопаи незаметно снимали простыни и бюстгальтеры, сохнущие во дворах домов, или воровали копченую селедку, выставленную на прилавках торговцев, а также семечки, оливки, апельсины в бакалейных лавках. После каждого набега они собирались в гараже отца Титта, чтобы поделить добычу. Но в один прекрасный день кто-то из соседей рассказал об их проделках матери Федерико. Ида застала их на месте преступления, надрала приятелям уши, заставила их прочитать Отче наш и признаться во всем. Затем она отвела их в церковь, где велела встать на колени перед Мадонной и просить прощения.

Ида была очень набожной и мечтала отправить Федерико в семинарию, когда тот подрастет. Урбано был постоянно в разъездах, поэтому именно она занималась будущим сыновей. Она строго придерживалась нравственных принципов, тогда как муж был намного более снисходительным по отношению к детям, конечно, потому, что видел их гораздо реже. Ида отправляла детей спать в половине девятого и рано будила их по утрам, чтобы они успели хорошо позавтракать и даже повторить уроки перед уходом в школу.

В то время Федерико был настолько худым, что товарищи прозвали его Ганди, а еще называли килькой. Он очень страдал от своей чрезмерной худобы, хотя и не признавался в этом, и летом на пляже стеснялся надевать плавки. И все же ему очень хотелось

барахтаться в море, которое его так влекло. Он воображал, что в морских глубинах водятся разные чудовища и другие чудеса. Но комплекс неполноценности из-за позорной худобы был сильнее желания искупаться. Поэтому он никогда не научится ни плавать, ни танцевать и, что может показаться невероятным для итальянца, — никогда не будет играть в футбол!

Зимой, когда были закрыты магазины и отели, а улицы пустынны, Федерико любил раствориться в тумане, окутывающем Римини, слышать крики друзей, ищущих его, и оставаться одному, не отвечая им. Он погружался в мечты с неким ликованием, наслаждаясь необычайной тишиной, которую едва слышно нарушал только шум моря. «Мне нравилось, чтобы меня жалели, чтобы я казался непонятым, загадочным. Мне нравилось чувствовать себя жертвой». Он дошел до того, что изобразил свое самоубийство: измазал лоб и руки красными чернилами, затем улегся на мощенный плитками пол у основания лестницы и, несмотря на ледяной холод, терпеливо ожидал, чтобы кто-нибудь его обнаружил. Он все же горячо молился о том, чтобы это не была его мать, которая, обезумев от горя, могла бы сама броситься с лестницы. К счастью, его нашел дядя. Он постучал своей тростью по коленям Федерико и приказал решительно и невозмутимо: «Поднимайся, маленький шут, и немедленно умой лицо».

Если верить Федерико, то примерно в тот же период он мог служить моделью художнику Бонфанте Бонфантони, который писал фреску в церкви капуцинов Римини. Эту церковь еще называли Колонелла из-за античной римской колонны, стоящей на паперти перед входом. Хотя вызывает сомнение тот факт, что Федерико уточняет, что на сеансы позирования его водила бабушка, но не Франческа, а другая, которую он называл моя «маленькая бабушка». «Маленькой ее называли потому, что она была вся усохшая, с крошечным сморщенным личиком, словно трофей охотников за человеческими головами из книг Сальгари». Но ведь известно, что его бабушка по материнской линии Маддалена Леали Барбиани умерла еще до его рождения. Не перепутал ли Федерико бабушку со старой тетей или с соседкой? Или он смешал воспоминания из прочитанного с реальностью? Но он снабдил эту историю таким обилием деталей, что нельзя было ему не поверить, хотя необходимо учесть его необузданную фантазию.

Фреска должна была представить «Семь казней египетских». Он не помнил точно, для какой из семи казней должен был позировать. Но он вообразил, что, учитывая его необычайную худобу, должно быть, для «Голода». Сначала Ида несколько

настороженно отнеслась к художнику, опасаясь, что на фреске могут фигурировать обнаженные женщины, хоть и с крыльями ангелов, и это может вызвать смятение в душе мальчика. Она высказала свои опасения старому парализованному священнику, который в ответ заверил ее, что лично гарантирует нравственные достоинства и художника, и его произведения. Когда Федерико впервые увидел фреску, на ней были изображены большие черные тучи, пронзаемые молниями и языками огня, разверзнувшаяся гора, стада, пастухи, собаки, проваливающиеся в пропасть, огромные волны бушующего моря, подбрасывающие к небу суденышки и моряков. «Я должен был лежать плашмя на животе, подняв руку, словно защищаясь от чего-то, что должно свалиться на меня сверху, с выражением ужаса на лице», — писал позже Феллини. Он был настолько увлечен своей фантазией, что ни на минуту не усомнился в том, что художник едва ли мог изобразить ужас на его лице, если он лежал, уткнувшись лицом в землю. Продолжая свой рассказ, он описал портрет одноглазого нищего по имени Пилокк, который тоже был выбран в качестве модели по причине его необычайной худобы (он был похож на скелет). Он тоже должен был лежать на земле рядом с Федерико. К тому же он потребовал, чтобы ему выдавали пол-литра вина на каждом сеансе позирования. Этот алкоголик был сексуально озабоченным и занимался мастурбацией в церкви. Тогда разъяренный Бонфанте Бонфантони швырял в него пустые банки из-под красок. Но Пилокк в ответ только изрыгал ругательства, а «монахи затягивали псалом».

Как вспоминал Феллини, священник, святой человек, которому было больше ста лет, внезапно умер. На его место был назначен новый священник, не питавший особых чувств к братьям-капуцинам. Он отказался от продолжения работ над фреской и больше не платил художнику. Огорченный художник бросил все и уехал в Бразилию. Пилокк лишился своей ежедневной порции вина. Федерико вернулся домой, но порой приходил в церковь, чтобы посмотреть на изображение своей руки, приподнимая угол большого грязного полотнища, покрывающего незавершенную фреску.

В июне 1935 года Федерико и его друг Титта успешно выдержали экзамены и поступили в лицей Монти де Чесена в соседней провинции. В то время лицей Юлия Цезаря в Римини был еще школой, не признанной государством, и преподаватели должны были представлять своих учеников в Чесена для письменных экзаменов и в Форли — для устных. В конце учебного года Федерико и Титта были отобраны для почетного эскорта

короля Виктора Эммануила III. Король должен был открыть в Форли выставку, посвященную художнику Мелоззо дели Амброджи (1438–1494). Художник, современник и друг Пьеро делла Франческа, был родом из этих мест и в настоящее время больше известен под именем Мелоззо де Форли. Во время этой поездки Федерико развлекал товарищей, и они весело смеялись, когда он передразнивал короля, которого считал очень некрасивым, похожим на зайца с его маленькими белыми усиками, закрученными кверху.

Хотя Федерико получал хорошие оценки почти по всем предметам, за исключением математики, физики, химии и военной подготовки, занятия в школе наводили на него скуку. Он ничего не делал, глазел на ворон и вдыхал весенний воздух, струящийся в приоткрытое окно. Он рассказывал позже, что часто бездельничал во второй половине дня, мечтая о Вольпине, которая в это время на пляже флиртовала с рыбаками. При малейшей возможности Федерико прогуливал занятия. Согласно записям в лицее он прогулял шестьдесят семь дней в течение одного учебного года — «почти рекорд», как отметил Туллио Кезич, его биограф. Свои воспоминания о школе Феллини опубликует в 1940–1941 годах в журнале «Марк Аврелий» и в 1946–1947 годах в журнале «Травасо делле идее» (оба журнала сатирические). Феллини описывает свое поведение с сарказмом. В «Травасо» от 20 октября 1946 года он описал свой первый день в лицее:

«По площади, под дождем, не спеша идет худой, взлохмаченный парнишка, с грязным шейным платком. Он поворачивает, подходит ко входу в лицей, останавливается на площади под козырьком, закуривает окурок в ожидании… Но в ожидании чего, если уже без четверти девять? Дорогие друзья, даже если это первый день занятий — это дело чести — Феллини должен непременно прийти с опозданием… Он курит, вскидывая голову при каждой затяжке, так как у него всегда насморк. Точно в девять часов он поднимется по лестнице…»

Следующим летом его отправили в лагерь в Веруччио, средневековый городок в двадцати километрах от Римини, для участия в слете фашистской молодежной организации, созданной Муссолини. Ребята были поделены на группы в зависимости от возраста, все одеты в униформу: «Figlt della Lupa» («дети волчицы») — от шести до восьми лет, затем мальчики становятся *balilla,* а девочки *giovane Italiane* (молодые итальянки), к двенадцати годам мальчики переводятся в *мушкетеры* и проходят военную подготовку.

В Веруччио Федерико имел большой успех, изобразив в

карикатурном виде *balilla* мушкетерами. Его рисунки были опубликованы в единственном номере «Ля Диана», небольшом журнале, посвященном *balilla* Римини. Под рисунками — подпись: Av. Fellini Federico, где «Av.» означает «авангардист» — так называли подростков в фашистской организации. Во время собраний он, как все молодые итальянцы того времени, пел гимн фашистов и носил униформу. Но у него всегда было что-то не в порядке, к большому огорчению преподавателей: однажды он забыл свою феску[12], в другой раз не надел ботинки или брюки с напуском, а как-то отвинтил штык и не смог его снова привинтить. Трудно сказать, делал он это намеренно, чтобы отомстить за своего отца, с которым грубо обошлись чернорубашечники[13], и таким образом высмеять эти «отвратительные морды». А может быть, поступал так бессознательно, потому что был рассеянным или просто не хотел ни участвовать, ни открыто сопротивляться повседневности серой провинциальной жизни и продолжал жить в мире своего детства. «Робкий саботаж, чтобы не выглядеть полноценным фашистом, непокорного парня, инстинктивно отвергающего эту губительную милитаристскую атмосферу» — так позже оценит свое поведение Феллини.

РИМИНИ

Федерико всегда с ностальгией будет вспоминать свой родной Римини, этот небольшой приморский городок, спокойный и очень провинциальный, который больше таковым не является. Ему доставляло удовольствие подробно, с массой забавных деталей описывать сцены, реально пережитые, зачастую приукрашенные, иногда придуманные, в местах своей юности. Теперь они обезображены войной, беспорядочной застройкой и бурно развивающимся туризмом:

«У меня нет желания возвращаться в Римини. Я должен в этом признаться. Это какое-то торможение. Моя мать, сестра, члены моей семьи все еще живут там: боюсь ли я каких-то разочарований? Прежде всего возвращение мне представляется каким-то „пережевыванием“ прошлого, мазохистским и полным самолюбования, какой-то театральной, искусственной операцией. Разумеется, в этом может быть свой шарм. Но шарм вялый, тревожный. И я не могу заставить себя рассматривать Римини как объективный факт. Это, скорее, только какое-то измерение памяти <…> памяти к тому же выдуманной, фальсифицированной, измененной, на которой я столько спекулировал, что во мне родилось некое замешательство».

В юности Федерико и Титта Бенци бродили вокруг Гранд-отеля Римини в поисках острых ощущений, каких-то потрясений, которые позже в особенно фантастической форме Феллини изобразит в «Амаркорде». Гранд-отель, роскошный дворец в стиле ар-нуво, был открыт в июле 1908 года. Во время пожара 1920 года он потерял два своих купола, но не утратил непреодолимого, несколько вредоносного влечения, которое оказывал на юных обитателей Римини. Тем не менее они никогда не переступали его порога, а всего лишь могли украдкой проникнуть туда мимолетным взглядом. Но сколько нужно было глаз, чтобы рассмотреть мраморную лестницу, витражи, розы, гардении, орхидеи. Вестибюль украшали павлины из хрусталя, экзотические птицы, пурпур, позолота, роскошные венецианские светильники, персидские ковры, шторы из красного шелка. Ребятам было позволено лишь рассматривать интерьер. Пальмы, поднимающиеся до пятого этажа, восхитительные террасы с видом на море, утопающие в зелени и цветах, сказочные «бугатти», «мерседесы», «ягуары», «альфа-ромео», припаркованные во дворе, их шоферы, держащие на поводках маленьких собачек своих хозяек. Все это вселяло в ребят нетерпеливое желание повзрослеть. В свои пятнадцать лет Федерико мечтает о

волшебном дворце, где ему будут предоставлены различные виды наслаждений и испытаний. Пышные красавицы будут предлагать ему изысканные блюда, нектар, мед и тысячи сладостей в лакированных чашечках. Там же его ожидают безумные ночи любви, предательства, преступления, шантаж, похищения… Часто летними вечерами до ребят доносились волнующие звуки музыки, популярные мелодии из американских фильмов, которые они видели в кинотеатре «Фульгор». Они высматривали через заросли зелени, закрывающей террасы, обнаженные спины женщин, раскинувшихся на кожаных диванах, флиртующих с мужчинами в белоснежных смокингах. И все же один раз, единственный раз Федерико рискнул. Летним утром, очень рано, он, собрав все свое мужество, осмелился пересечь большую террасу и проникнуть, опустив голову, в место, которое его так привлекало и страшило одновременно: в холл Гранд-отеля. Не успели его глаза привыкнуть к полумраку, как «позади стойки, украшенной как неаполитанский катафалк, высокий господин с серебряной шевелюрой, в очках с золотой сверкающей оправой, похожий на факельщика на богатых похоронах», протянув руку и даже не взглянув на него, указал ему на дверь.

Были в Римини и другие места, которые привлекали Федерико, в частности вокзал и кладбище. Впервые он попал на кладбище во время похорон своего деда. Он бегал с другими ребятами среди могил, они играли там в прятки. Он также беседовал с умершими, увидев на надгробиях их фотографии и имена. Все они были знакомыми: Баравелли, Бенци, Ренци, Феллини, так как все они были соседями, школьными товарищами семьи из Римини. У входа на кладбище удивительная блондинка, с босыми ногами, продавала цветы и очень ловко зубами откусывала бечевку, которой перевязывала букеты. На кладбище шло непрерывное строительство, а каменщики часто сопровождали работу песней. Рядом с кладбищем проходила железная дорога. Федерико любил наблюдать, как механический монстр двигался, словно огромный червь, извиваясь на пересечении путей, и прибывал на вокзал, выдыхая белый дым. Затем его покидала шумная толпа пассажиров.

Федерико очень привлекали церкви, но не по зову души, как надеялась его мать, а скорее для проказ его небольшой банды, в которую помимо Риккардо и Титта входили теперь Марио Монтанари и Луиджино Дольчи. Особенно ему нравился собор Темпио Малатестиано, который представал перед ним странным и торжественным, белоснежным при солнечном свете и испускающим таинственный свет, словно луна, ночью. Этот собор

был реконструирован Сиджизмондом Малатеста во времена Ренессанса на основе старинной готической церкви Сан-Франческо. Собор хранил сокровища искусства и истории и был одним из интереснейших монументов Римини. В нем были собраны творения выдающихся деятелей искусств, в том числе архитектора Леона Баттиста Альберти, гравера Маттео де Пасти, скульптора Агостино ди Дуччио, художника Пьеро делла Франческа и других. Но все это едва ли интересовало Федерико. Он приходил в собор в сопровождении друзей, когда не было службы, взбирался по шаткой лестнице на кафедру и изображал священника, произносящего проповедь по воскресеньям. Иногда они пытались опорожнить кружку для пожертвований с помощью магнита на веревочке. Эта затея была всегда обречена на неудачу, к большому облегчению Федерико, так как в любом случае дело было ему не по душе.

Федерико с друзьями любил присутствовать в дни освящения животных, под покровительством святого Антуана, на площади Труа Мартир перед маленькой церковью Паолотти. Площадь оглашалась тявканьем, блеянием, кудахтаньем и другими звуками. С замиранием сердца мальчишки ожидали появления молодых крестьянок, приезжавших освящать своих новорожденных животных. Особенно их волновала пышная девица с огненными волосами, которая никогда не носила бюстгальтера. Они называли ее между собой «усатой» из-за того, что легкий пушок оттенял ее верхнюю губу. И у нее наиболее высоко задиралась черная сатиновая юбка, открывая розовые ляжки, в тот момент, когда девушки садились на свои велосипеды, чтобы отправиться в обратный путь на ферму.

Другая церковь, избранная ими для развлечений, — неуютный собор Серви, где царили ледяной холод и сырость. Священник, служивший там, преподавал и у них в лицее и был очень терпеливым, хотя ученики не переставали его изводить. Один из них, Бедасси, по прозвищу Тарзан, заключил с ребятами пари на десять лир, что проведет в церкви ночь, спрятавшись в исповедальне, прихватив с собой килограмм бобов и сосиски. На следующее утро его обнаружил пономарь: бедного Бедасси знобило, у него были сильные боли в животе, он дрожал от холода и бессонной ночи и звал мать, чтобы она напоила его кофе с молоком.

Еще одна церковь сохранилась в памяти Федерико: новая церковь Салезьен, куда он с друзьями постоянно ходил во время ее строительства. В день ее открытия звонили колокола, причем так громко и долго, что заглушали слова выступавших. Когда наступила очередь шефа местной полиции, колокольный звон

настолько заглушал его голос, что он остановился на середине своего выступления, сложил руки на груди на манер Муссолини и, напрягаясь так, что вздулись вены на шее, заорал: «До-во-льно, ко-ло-ко-ла! Ко-ло-ко-ла, хватит!» Его тут же поддержал хор фашистов, присутствующих на открытии: «До-во-льно, ко-ло-ко-ла! Ко-ло-ко-ла, хватит!»

Продолжая знакомиться с Римини, Федерико стоит в конце дня зайти в кафе де Коммерс на площади Кавур. Пройдя по паркету, сесть за столик, покрытый розовым мрамором, и с удовольствием потягивать горячий шоколад, разглядывая завсегдатаев кафе, местных буржуа, солидных клиентов, игроков в шахматы и бильярд. Подмигнуть простодушному Джудицио, которого снова увидим в «Амаркорде». За несколько лир или несколько сигарет Джудицио готов оказать любую услугу: он помогает женщинам на кухне, фиксирует счет в бильярде, может служить посыльным, ночным сторожем, докером. А за окном можно увидеть проходящую мимо прекрасную Градиску в платье из черного атласа — она тоже увековечена в «Амаркорде». Ее белокурые локоны, искусственные ресницы и пышная грудь, вздрагивающая на каждом шагу, воспламеняют чувства подростков. Они пожирают ее глазами, обмениваются фривольными шуточками и кричат ей вслед, что с удовольствием выпили бы молока. Конечно, это было ненастоящее имя молодой парикмахерши. Говорили, что ее стали называть Градиской после одного случая. Как-то в городе был проездом князь. Ей предложили составить ему компанию, предварительно дав множество советов, как она должна вести себя с важной персоной. Явившись к нему, она вскоре предстала перед ним обнаженной и якобы томно произнесла: «Gradisca, gradisca» («Я к вашим услугам»). Правда ли это? Или фантазия? А Федерико вспоминает, как встретился с прекрасной Градиской в кинотеатре «Фульгор»:

«Пучок света из кабины киномеханика окружал ее белокурые волосы сияющим ореолом. Сначала я присел вдали от нее, возможно, из-за сильного волнения, но затем стал придвигаться все ближе и ближе к ней. Она медленно курила. Оказавшись рядом с ней, в соседнем кресле, я осторожно протянул руку. Ее пышная ляжка, вплоть до подвязки, напоминала мортаделлу[14], перевязанную бечевкой. Она позволила мне прикасаться, продолжая глядеть перед собой, прекрасная и молчаливая. Я стал продвигать руку дальше, нащупав белую пышную плоть. И только тогда Градиска медленно повернулась ко мне и спросила спокойным голосом: „Что ты там ищешь?“»

Затем молодая женщина вышла замуж за своего кузена — матроса. Много лет спустя Феллини оказался в Римини и решил ее разыскать. Оказавшись в бедном районе на окраине города, он увидел невысокую пожилую женщину, развешивающую простыни на солнце. Он спросил, не знает ли она, где проживает Градиска.

— Кто ее разыскивает? — спросила женщина.

— Я знал ее, — ответил Феллини, — не могли бы вы сказать мне, где она живет?

— Это я, — ответила женщина.

Можно представить, каково было разочарование Феллини. Его мечте, героине его «Амаркорда», было тогда уже шестьдесят лет, и она не сохранила даже следов своей былой красоты.

Римини Федерико — это не только годы учебы, ребяческих забав и приключений, но и место, где он испытал первую любовь. Ее звали Бьянка Сориани, она родилась в Пескаре в 1922 году, а в 1936-м, в возрасте четырнадцати лет, переехала с родителями в Римини. Она жила на улице Данте, напротив дома Федерико, с родителями, сестрами Эльзой и Неллой и ревнивым братом, который все время шпионил за ней. Бьянка была красивой брюнеткой с пышными волосами, и Федерико сразу обратил на нее внимание. К тому же он мог наблюдать за ней из окна своей комнаты и отметил «ее красивые налитые груди». Она училась в коммерческом техническом институте, и он решил познакомиться с ней, встретив ее по дороге в школу.

В тот год он пропустил занятия в лицее шестьдесят семь раз, совершая с Бьянкой прогулки на велосипеде. Ида забеспокоилась и обратилась к матери девушки с просьбой лучше присматривать за дочерью, так как она совращает ее сына. Бьянка была наказана: получила пощечину и была заперта в своей комнате. Федерико сильно переживал, так как чувствовал, что его предали близкие. Он стал угрюмым, хмурым, замкнутым. Он пришел в отчаяние, ослаб вплоть до обмороков, когда ему официально запретили встречаться с Бьянкой. В конце концов он решил убежать с ней, чтобы спастись от тирании взрослых.

Они сели в поезд до Болоньи и провели несколько незабываемых часов, прежде чем были пойманы железнодорожной полицией. Эта история побега, о которой Федерико заявил во всеуслышание, будет снова категорически опровергнута его матерью. «На самом деле их путешествие свелось лишь к нескольким поездкам на велосипеде в окрестностях города», — заявляла она. Что, разумеется, было правдой, подтвержденной самой Бьянкой в 1980-х годах: «Она, живущая сейчас в Милане, заявляет, что мы никогда не убегали в Болонью, как об этом рассказывал я (я это действительно

рассказывал?): более того, мы ездили на велосипеде — я ее сажал на раму — вплоть до арки Августа».

Летом 1937 года Федерико, семнадцати с половиной лет, вместе с профессиональным художником Демосом Бонини открыл небольшую художественную мастерскую на улице Четвертого ноября, напротив собора. На вывеске был знак «ФеБо»: «Фе» — Феллини, который рисовал, чаще карикатуры, а «Бо» — Бонини, который раскрашивал их. Эти рисунки пользовались большим успехом у туристов. А директор кинотеатра «Фульгор» заказывал Федерико портреты знаменитых актеров, особенно американских, и выставлял их в витринах, чтобы привлекать зрителей. За это Федерико мог бесплатно посещать кинотеатр вместе с Титта и своим братом Риккардо.

В июле 1938 года Федерико сдает экзамены на бакалавра: письменные — в лицее Монти де Чесена и устные — в Морганьи де Форли. Он сдал все предметы успешно, кроме военной подготовки, которую должен будет пересдать в сентябре. Затем наступает черный день октября, серый и дождливый, полный опавших листьев и горьких сожалений, когда Бьянка покидает Римини с семьей вслед за отцом. Ее взбалмошный отец купил типографию в Милане.

Убитый горем Федерико решит, что тоже должен уехать. Их любовные отношения продолжатся обменом пламенными письмами, которые они будут писать с исступлением разлученных влюбленных. Федерико хотелось бы, чтобы она приехала к нему в Рим, где он рассчитывал вскоре обосноваться. Но Бьянке не было еще шестнадцати лет, как могла она покинуть родителей, сестер, тепло отчего дома, чтобы присоединиться к молодому человеку, любящему ее, конечно, но без единой лиры в кармане, без реальной профессии?

Бьянка выйдет замуж за Роберто Маркатали, художника и писателя, и долгие годы ничего не будет знать о Феллини. И только когда Феллини будет представлять свой первый фильм в Милане, он разыщет семейную пару, и они станут поддерживать дружеские отношения. Когда Роберто, неврастеник, постоянно неудовлетворенный собой и своей работой, покончит с собой, Федерико постарается поддержать Бьянку в ее безутешном горе.

Конец 1938 года Федерико проведет, бесцельно шатаясь по городу, сидя в кафе с друзьями. Порой он с Титта бродил вблизи дома Доры у реки, где можно было увидеть странных молодых

женщин, сильно накрашенных, куривших сигареты в золотых мундштуках.

У этого неутомимого мечтателя не было ни малейшей идеи о том, чем бы ему хотелось заняться. Он никогда об этом не думал и никогда не строил планы на будущее. В некотором смысле он всегда отказывался взрослеть, и его фильмы свидетельствуют об этом. Всю жизнь он будет оставаться большим ребенком. И, напротив, он знал, что не хочет заниматься коммерцией, как отец. Еще меньше ему хотелось стать священником, как того желала его мать. Ни врачом, ни адвокатом, как хотел его отец. Ему уже было почти девятнадцать лет, он только что получил степень бакалавра и с огромным нетерпением желал только одного: стать независимым и самому зарабатывать на жизнь.

С тех пор как Федерико добился определенного успеха, рисуя карикатуры, он стал время от времени отправлять рисунки, сопровождаемые юмористическими рассказами, в журналы, чаще всего в «Доменика дель коррьере», очень популярный журнал. В этом журнале на предпоследней странице была рубрика «cartoline del pubblico», в которой публиковались «почтовые открытки читателей», за что они получали двадцать лир в качестве вознаграждения. 6 февраля 1938 года был опубликован первый рисунок Федерико, сопровождаемый диалогом укротителя и его жены-акробатки под заголовком «Большой ревнивец»:

Муж: «— И когда ты делаешь смертельный прыжок на трапеции, совсем не обязательно, чтобы ты так сильно сжимала руки Джорджио. Ты поняла?»

Заработав первые деньги, Федерико купил букет фиалок матери. В течение года двенадцать рисунков с подписью Феллини были опубликованы в журнале. Другие рисунки, подписанные то Феллини, то Феллас, будут опубликованы в журнале «420» (420 — это немецкая дальнобойная пушка). Этот политико-сатирический еженедельник был основан издателем Джузеппе Нербини во Флоренции в 1914 году. На этот раз Демос Бонини взял на себя труд отправлять рисунки Федерико. Рисунки понравились, пользовались успехом. Когда Федерико получил по почте журнал из Флоренции, где в качестве комплимента было сказано, что двери редакции широко открыты всем творческим личностям, то принял решение: он будет художником и автором юмористических рассказов. «Мне всегда казалось, что заставить людей смеяться — одно из самых привилегированных призваний, немного похожее на призвание святых». Несмотря на агрессивный дух журнала «420», активно выступающего против испанских республиканцев и забастовок во Франции, Федерико, побывав

несколько раз в редакции журнала во Флоренции, увлекся журналистикой и приобщился к особенностям работы издательства. Вскоре он решает покинуть Римини и попытать счастья в Риме.

Согласно версии самого Феллини, в последний день пребывания в Римини он и его ближайшие друзья Титта Бенци, Марио Монтанари и Луиджино Дольчи посетили самые излюбленные места в городе, где они проводили время много раз. Это знаменитые кондитерские Довези и Дзанарини, бар Рауля, Кафе дю коммерс. Затем по традиции друзья прошли пятьсот метров по центральному проспекту, как они делали это всегда по вечерам, когда зажигались уличные фонари. Сходили к морю полюбоваться волнами с белыми гребнями пены, поднимаемыми сильным ветром; рыбаками, которые чинили свои сети на берегу. Они сфотографировались на память, чтобы увековечить свою дружбу. Наконец, выпили в последний раз по бокалу мартини в кафе у вокзала. При этом вели себя возбужденно, словно отмечали важное событие, хлопали в ладоши, подмигивали.

Когда Федерико поднялся на ступеньку вагона, Марио Монтанари в шутку, которая оказалась провидческой, воскликнул: «Теперь Федерико станет личностью международного масштаба!»

Раздался звук маленькой трубы начальника вокзала, похожий на блеяние, вагоны вздрогнули от сильного толчка, шум локомотива заглушил голоса друзей, орущих хором: «Патака! Патака! Чао, Патака[15]!»

Поезд, который в былые времена заставлял маленького Федерико мечтать, повез его далеко от родного дома, от кладбища, от Гранд-отеля.

Согласно версиям его друзей и, в частности, Титта, подтверждающего свои воспоминания точной датой — 4 января 1939 года, они сопровождали Федерико до Болоньи.

РИМ

Федерико прибыл на перрон вокзала Термини, где носильщик, разодетый, словно старый клоун, подхватил его чемодан. Полный надежд и фантастических планов, худой загорелый юноша в белом льняном костюме следует за носильщиком по пятам до трамвайной остановки перед Каза дель Пассаджеро. Затем, немного ошеломленный, он приходит в небольшой пансион в квартале Сан-Джованни. Он уже бывал в Риме с родителями, в первый раз еще младенцем, а затем приезжал с ними на короткое время, когда ему было тринадцать лет. Но в памяти сохранилось только, что он стремился убежать от родительской опеки и что потерялся, когда был на экскурсии в римских катакомбах с дядей Альфредо, маминым братом.

Федерико — высокий молодой мужчина (метр девяносто), с карими глазами, брюнет с густой шевелюрой и густыми черными бровями, прямым носом, тонкими губами, подбородком с небольшой ямочкой, с очень своеобразным мелодичным голосом и крупными руками ремесленника. Он утратил чрезмерную худобу, от которой страдал в детстве, но остался стройным. Одевался он скромно, строго: костюм-тройка, галстук, плащ или короткое пальто зимой. Он сохранит этот классический, почти провинциальный стиль даже в годы богемной жизни. Даже во время съемок лишь изредка можно увидеть, что он снимает пиджак. Всегда немного простуженный, как летом, так и зимой, он неизменно носит широкий шарф и шляпу с плоскими полями, которые стали неотъемлемой частью его облика.

Вскоре после прибытия в Рим он подружился с молодым художником Ринальдо Геленгом, который станет его ближайшим другом, «его братом», как сказал Ринальдо в интервью Радиотелевидению Италии. Но вначале художник вовлекает его в богемную жизнь. Они разделяют как увлечения друг друга, так и периоды, когда испытывают серьезные материальные затруднения. Чтобы заработать хоть немного денег, они рисуют для витрин магазинов, предлагают нарисовать портрет клиентам ресторанов, в костюмах египетских воинов участвуют в представлении «Аиды» Верди в Термах Каракаллы[16]… А по вечерам обходят маленькие ресторанчики перед закрытием, где им бесплатно разрешают доесть дежурные блюда, или ужинают в тех редких тратториях, где их еще обслуживают в кредит. Часто они завершают вечер в Волтурно, в Фениче, в Альчионе или в Бранкаччио, небольших кинотеатрах, где в залах было накурено

(тогда в Италии было разрешено курить), шумно и пахло по́том. Гораздо больше, чем фильм, Федерико нравились аттракционы, предшествующие ему. Когда с деньгами было очень туго, они покупали одно место на галерке в Театр варьете. Жанр варьете Феллини будет предпочитать всегда.

Ида беспокоилась о Федерико, одном в большом городе. Она всегда испытывала большую ностальгию по Риму и все еще тайно мечтала восстановить связь с родственниками. Посоветовавшись с мужем, она решает переехать в Рим, взяв с собой девятилетнюю Маддалену. Конечно, она предпочла бы, чтобы Урбано ликвидировал свое дело в Римини и попытался обосноваться в Риме. Но он не мог бросить свое коммерческое предприятие, в которое вкладывал столько сил в течение двадцати лет и добился его процветания. Бросать его было бы крайне неразумно, особенно если учитывать сложную экономическую обстановку в стране. Весной 1939 года они отправили свою мебель в Рим. Ида с Федерико и Маддаленой поселилась в квартире на улице Альбалонга, 13, рядом с площадью Руа-де-Ром. Урбано и Риккардо остались в Римини и сняли меблированную комнату. Два-три раза в месяц они навещали семью в Риме. Урбано хотел, чтобы Риккардо, обучающийся бухгалтерии, продолжил его дело, и всячески привлекал его к своему бизнесу. Но молодой человек, обладающий красивым тенором, мечтал только об одном — стать лирическим певцом или, в крайнем случае, киноактером. Так как Римини не предоставлял никаких возможностей в этом плане, Риккардо стал ездить в Рим все чаще и чаще. В конце концов он тоже поселился на улице Альбалонга.

А между тем сам Федерико учился в университете на факультете права. Он поступил туда, возможно, чтобы сделать приятное родителям, а возможно, чтобы создать иллюзию, будто он решил серьезно заняться образованием, как его друг Титта, обучающийся на адвоката. Правда, он не был убежден в своем выборе, так как приехал в Рим с единственным желанием — заняться журналистикой. Как вспоминает его сестра Маддалена, он сдал всего лишь два экзамена в университете.

Федерико, покидая Римини, тайно мечтал о журнале «Марк Аврелий», каждый новый номер которого он ожидал с огромным нетерпением. Он бегал в киоск у вокзала за каждым выпуском журнала, словно за запретным плодом, с тем же нетерпением, как если бы тайно курил или посещал дом терпимости.

Журнал выходил дважды в неделю — в среду и субботу — тиражом примерно 350 тысяч экземпляров и содержал шесть страниц рисунков и небольшие юмористические заметки. Он издавался в Риме с 1931 по 1954 год (издатель — Риззоли). Хотя в

то время политическая и социальная сатира подавалась скорее в завуалированной форме, чтобы избежать преследования цензуры и претензии фашистов, «Марк Аврелий» был единодушно осужден всеми священниками Италии. Они считали, что он подает дурной пример молодежи, упрекали в том, что в нем слишком много полемики, что он отличается антиинтеллектуализмом, одним словом, он вреден. Эти претензии церкви нисколько не огорчали Федерико: хотя он и получил католическое образование, но с детства испытывал искреннюю антипатию ко всем священникам.

В 1938 году на пляже Риччионе Федерико случайно встретил одного из сотрудников журнала «Марк Аврелий», Ферранте Альваро де Торреса. Он узнал его, так как видел карикатуру на него, которую иногда публиковали в журнале. В первое время Федерико растерялся и не решился с ним заговорить. Но два дня спустя он набрался смелости и показал ему несколько своих текстов и рисунков. Тогда журналист пригласил его зайти в редакцию, когда у него будет возможность.

Когда Феллини появился в редакции «Марка Аврелия», де Торреса не было на месте, впрочем, он бывал там очень редко. Возможно, более вероятно было бы найти его в редакции «Пикколо журнале д'Италия». И действительно, именно там Федерико и обнаружил де Торреса в небольшом, скромно обставленном кабинете, где были стол, несколько стульев и пишущая машинка «ремингтон». Такая обстановка в редакции совершенно не соответствовала представлениям, сложившимся у Феллини при просмотре американских фильмов. «Пикколо», основанный в 1912 году, — это ежедневный журнал, освещавший события театрального мира, печатавший рецензии на театральные и оперные премьеры и даже критические статьи на кинофильмы.

— Давай попробуем, посмотрим, что ты умеешь, — сказал де Торрес, подводя Феллини к пишущей машинке. — Напиши четыре строчки, не больше и не меньше. Я даже даю тебе название: «Добро пожаловать, маленький дождь».

В конце концов принятый в качестве хроникера, Федерико недолго будет сотрудником «Пикколо».

«Моим образцом был Сименон. Я рассматривал различные события как возможность писать длинные статьи, словно я, как комиссар Мегрэ, веду тщательное расследование. Я ухитрялся проникать в комнаты консьержей, пытался забраться в фургон, в который полицейские собирали проституток, мне даже казалось, что я завоевал признание в воровской среде. Одного небольшого события — попытки суицида соляной кислотой или решения броситься с моста — мне было достаточно, чтобы написать

четыре или пять страниц, где я описывал жизнь героя, его семью, его друзей, его связи. <…> Я описывал все, но затем, не знаю — кто, заведующий рубрикой или мастер в типографии, сокращал мои четыре страницы до шести строчек и давал короткий заголовок, противоречащий содержанию. <…> Разочарованный, оскорбленный, я чувствовал себя в какой-то степени гонимым и перешел в журнал „Марк Аврелий“».

Главным редактором «Марка Аврелия» был тогда Стефано Ванцина (Стено), будущий кинематографист, автор семидесяти трех фильмов как режиссер и более сотни — как сценарист. Главным образом это были популярные комедии с самыми известными итальянскими актерами, а именно Тото, Альдо Фабрици, Альберто Сорди. Стефано тоже был карикатуристом, автором иллюстраций и юмористических статей. Он немедленно оценил талант Федерико и нанял его на работу в журнале.

Его первая статья была опубликована 7 марта 1939 года под заголовком «Могу я войти?». Если поначалу он сомневался, действительно ли наделен талантом, то несколько месяцев спустя окончательно поверил в свои силы: с этих пор он стал одним из самых преданных и усердных сотрудников журнала. Он подписывает свои статьи инициалом «Ф.», очень редко — «Феллини». Атмосфера журнала увлекла его, он с наслаждением погружается в напряженный ритм работы редакторов, секретарей, курьеров, работников типографии, наборщиков, печатников, работающих ночью. Он наконец чувствует, что стал настоящим журналистом. Запах чернил и бумаги опьяняет его. Он покупает перчатки из верблюжьей кожи, чтобы дотрагиваться до последней корректуры. Ему не надоедает гул ротационной печатной машины в подвале, где он остается до рассвета. Он счастлив.

В начале своего сотрудничества в журнале «Марк Аврелий» Федерико случайно встретился с Руджеро Маккари[17], будущим сценаристом фильмов «Призраки Рима», «Необычный день» и таких знаменитых итальянских комедий, как «Обгон», «Запах женщины», «Отвратительные, грязные, злые». Молодые люди симпатизируют друг другу и вскоре начинают вместе писать небольшие рассказы к рисункам для журнала. Таково начало дружеского и плодотворного сотрудничества, которое приведет к тому, что с 1941 года они будут сочинять небольшие скетчи для радиопостановок.

А пока, чтобы свести концы с концами, они стараются продать несколько скетчей популярным комикам. Покупатель расплачивался с ними сразу, а затем представлял скетч под собственным именем, что позволяло ему заработать больше того, что он заплатил. Для еженедельного киножурнала они

подготовили одиннадцать интервью актеров и актрис, выступающих перед началом демонстрации фильма. Тогда было очень модно в кинотеатрах устраивать перед началом сеанса выступление артистов с номерами варьете, мюзик-холла, разыгрывать комические скетчи. Статья, опубликованная журналом 18 июня 1939 года под заголовком «Что такое „avant-spectacle“?», сопровождалась карикатурами, среди которых очень удачной была карикатура на знаменитого комика Тото, подписанная «Fellas».

Это послужило для Федерико поводом познакомиться с римским актером и имитатором Альдо Фабрици[18]. Актер в интервью не скрывает своего огорчения по поводу того, что критики так мало внимания уделяют варьете. Со своей стороны ему хотелось бы, чтобы журнал опубликовал рецензию на его спектакли. И даже — почему бы и нет? — помещал анонсы его спектаклей на первой странице. Тем более что он пользуется известностью. Его пародии на политических деятелей или такие популярные персонажи, как портье отеля, водитель трамвая, странствующий торговец, его небольшие истории о простых людях, которые он представляет в разных кварталах Рима и повсюду в Италии, нравятся публике. Увлечение Феллини варьете, разделяемое Руджеро Маккари, радость Альдо, что он наконец встретил двоих настоящих журналистов, привели к тому, что все трое стали близкими друзьями. Альдо Фабрици жил на улице Санньо, недалеко от улицы Альбалонга, где жил Федерико. Часто случалось, что после спектакля друзья заходили в бар, очень популярный в артистической среде. Выпив последний бокал с Руджеро, Альдо и Федерико возвращались домой пешком по слабо освещенным улицам Рима, который оба так любили.

«Когда я слышу слово „Рим“, я представляю себе большое красноватое лицо, чем-то напоминающее Сорди, Фабрици, Маньяни, с выражением озабоченности гастро-сексуальными проблемами. Я вспоминаю бурую землю на фоне необъятного неба сиреневатого цвета с желтоватыми, черными, серебристыми мазками (унылые тона), напоминающего заднюю декорацию в оперном театре. И все-таки в конечном счете в этом образе есть что-то утешительное…»

Альдо Фабрици — коренной римлянин, прекрасно владеющий жаргоном пригородов. Его высказывания часто вульгарны. Если нужно сделать кому-то комплимент, он может заявить как римлянин из народа: «Ну и красавец — лицо от задницы не отличишь!» А чтобы спросить, как вы поживаете: «Ты хорошо оправился сегодня утром?» Чтобы отделаться от назойливого собеседника: «Но за кого ты себя принимаешь? Ты

же ничто, ты — никто!» Для Феллини Рим — это идеальная мать, которая никого не обязывает вести себя прилично. А римляне — большие дети, смешные и невежественные, которые больше всего хотят, чтобы никто не нарушал их вековых традиций.

Альдо Фабрици, смешной большой ребенок, талантливый комик, выступавший в роли добродушного и циничного римского обывателя, человека с улицы. По вечерам в театрах или кабаре он рассказывал на своем уникальном жаргоне истории из повседневной жизни. Альдо Фабрици — истинный римлянин. Альдо восхищается Федерико, поэтому вполне естественно, что он просит журналиста быть крестным отцом его сына Массимо на первом причастии.

О МЕЧТЕ ДЛЯ БЕДНЯКОВ

Во время работы в редакции «Марка Аврелия» у Федерико случайно появилась возможность впервые поработать для кино. Как-то в редакции появился Марио Маттоли[19], преуспевающий режиссер кинокомедий, со сценарием нового фильма и попросил придумать для него еще ряд комических эпизодов.

Затем Федерико стал выполнять аналогичную работу соавтора сценариста и для других фильмов Марио Маттоли, где главную роль играл знаменитый комик Эрминио Макарио[20]: «Видишь, какой ты» в 1939 году, «И не говори» в 1940 году, «Я пират» — тоже в 1940 году. Участие в этой работе принесло Федерико тысячу лир (шестьсот двадцать пять евро). Как писал позже Туллио Кезич, Эрминио Макарио настаивал, чтобы Феллини платили больше, чем его коллегам, так как считал его лучшим из всех. И все же в период работы Федерико в журнале «Марк Аврелий» в нем сотрудничало много талантливых журналистов с великолепным чувством юмора. Некоторые из них оказали большое влияние на Феллини, в частности художник Джоачино Колици, которого называли Аттало. Другой сотрудник, Бернардино Заппони[21], который с 1968 года станет сценаристом Феллини, называл Аттало «главной движущей силой и символом журнала». В своей книге «Рим Федерико Феллини» он описывает Аттало как «…ангельски лукавого, неутомимого наблюдателя, изображающего в своих рисунках разочарованную мелкую буржуазию римских окраин». По мнению Заппони, именно рисунки Аттало, изображающие обычных мужчин и простых женщин, помогут режиссеру, когда он будет снимать свой фильм о Риме, воссоздать атмосферу, городскую среду и тех персонажей, которых герой фильма, сам Феллини, встретит по прибытии в Рим.

Вито Де Беллис, руководивший тогда журналом, — настоящий профессионал, хорошо знающий своих читателей, был очень доволен статьями Федерико, по-отечески следил за ним, оставаясь внимательным и беспристрастным. Он проникнется к Феллини глубокой симпатией и станет приглашать его, как и его неразлучного друга Маккари, на заседания редакционного совета по средам и пятницам, начинавшиеся в пять часов вечера и часто заканчивавшиеся после полуночи. В ходе заседаний журналисты предлагали свои рисунки с политической направленностью и комментарии событий. А Де Беллис сообщал им директивы министерства, так как хотя «Марк Аврелий» — антиконформистский журнал, было лучше не слишком

откровенно противоречить ни дуче, бывшему журналисту Бенито Муссолини, экс-директору журнала «Аванти», ни его тоталитарному режиму. Нельзя забывать один из его излюбленных лозунгов: «Муссолини всегда прав». Со своей стороны, Федерико старался оставаться, насколько это возможно, вне политики, которая его не вдохновляла и всегда вызывала отвращение. Независимый, рассеянный, недисциплинированный, эксцентричный, он чувствовал, что находится под покровительством директора, называвшего его «малыш», а его работа очень ценилась читателями.

Некоторое время спустя после появления Федерико в журнале «Марк Аврелий» секретарь Национальной фашистской партии Этторе Мути захотел встретиться с сотрудниками редакции. Как это принято, каждый из редакторов представлялся, сообщая свое имя и название своей рубрики. Когда наступил черед Федерико, он после обязательного салюта воскликнул:

— Феллини! *Но ты меня слушаешь*?

Услышав обращение на «ты», высокомерный фашист, никогда ничего не читавший из написанного Феллини, ответил несколько раздраженно:

— Конечно, конечно, я вас слушаю, товарищ Феллини!

26 июля 1939 года вышла в свет первая рубрика Феллини под заголовком «Но ты меня слушаешь?», обеспечившая ему известность среди молодежи. Эта фраза, которую они повторяли то и дело, стала их новым модным выражением. Хроника, одновременно трогательная и ироничная, веселая и пессимистичная, всегда отражала личные переживания автора. Каждый раз героем был новый персонаж: парень с римской окраины, друг из Римини, пышнотелая горничная, усатый коммерсант и многие другие. Это целая вереница персонажей, которые позже, как и герои его детства в Гамбеттоле, появятся в его фильмах. В этой рубрике впервые появится также Паллина, маленькая пухленькая невеста, которую Федерико затем переименует в Бьянкину в память о своей первой любви.

В Риме оба брата Феллини заняты весь день. Риккардо берет уроки пения у профессора, на дочери которого женится в 1944 году. Кроме того, он посещает различные кинофирмы, пытаясь получить какую-нибудь роль. Федерико работает в журнале. Они совсем мало времени проводят дома и очень часто не появляются даже к обеду. Только Маддалена проводит дома большую часть дня, а Ида скучает. Убедившись, что ее сыновья стали самостоятельными, Ида подумывает о возвращении в Римини.

Прожив год в Риме, она отказывается от квартиры на улице

Альбалонга, отправляет мебель в Римини и уезжает туда с дочерью. Риккардо снимает комнату у одной вдовы, рядом с площадью Тускоко. Продолжая обучение пению, он записывается в Экспериментальный центр кино и зарабатывает на жизнь статистом. Федерико жил сначала у друзей, затем снял комнату на улице Никотера, 26. Теперь, став свободными, братья живут порознь, каждый как хочет или как может. Иногда они встречаются в городе. Федерико поддерживает Риккардо, дает ему советы и заключает с ним договор о том, что семья никогда не должна знать об их материальных затруднениях. Сам он продолжает активно сотрудничать в журнале.

До 1943 года он сменит несколько рубрик, а иногда будет работать одновременно для нескольких. С 17 августа 1940 года это будет рубрика «Огни города», где отображалась повседневная жизнь города со следующими подзаголовками: «В ресторане», «Меблированные комнаты», «Дневной отель», «Городской парк» и так далее. С 13 ноября 1940 года — «Под прожектором», серия, посвященная спектаклям варьете и светской хронике. Затем «Как ведет себя человек, когда…». А с 7 декабря 1940 года — «Второй класс лицея», куда будут введены персонажи Луиджи Бенци (он же Титта), Бьянка Сориани (она же Бьянкина) и сам он под именем Чико. Во всех этих рассказах Федерико с юмором изображает повседневную жизнь. В тот же период он подготовил небольшую книжку на шестидесяти четырех страницах «Мой друг Паскуалино», на обложке которой поместил карикатуру на самого себя — добродушного малого, приподнимающего в приветствии шляпу. Созданный им в книге персонаж походил на него больше, чем родной брат.

10 июня 1940 года от имени пролетарской и фашистской Италии Муссолини объявил войну Франции и Великобритании. Обстановка в самой Италии была сложной. Итальянцы устали от постоянной нехватки продуктов питания, от безработицы, от политической нестабильности. Измученные нищетой, они потеряли надежду на изменения к лучшему. В 1941 году, чтобы поднять моральный дух населения, итальянский комитет радиовещания решает подготовить и транслировать самые современные и веселые спектакли. С этой целью к работе были привлечены популярные юмористы. Феллини и Маккари были приглашены написать интермедию для передачи «Калейдоскоп», которую тогда представлял Нунци Филогамо, известный ведущий радиопередач и будущий ведущий фестиваля в Сан-Ремо.

Интермедия «Восковая спичка» рассказывала историю о типе, который начинал просить у встречного одну спичку, затем сигарету, затем завладевал пачкой сигарет, пиджаком, брюками

и, наконец, удалялся с невестой своего собеседника. После успеха этой интермедии дуэт Феллини — Маккари написал целый ряд скетчей. Один из них — «Ты хочешь помечтать со мной?» — прозвучал в радиоэфире 24 апреля 1941 года. После трансляции этого скетча «Радиокурьер», еженедельный журнал радиопрограмм, заявил, что «мечты — это кино бедняков». Реакция авторов была немедленной. В следующей программе «Ночь падающей звезды» они настаивают на том, что секрет счастья — в кратких мгновениях, так как «мечты, становящиеся реальностью, никого не делают счастливым». Затем в скетче «Интервью со скамейкой в парке» они изобразят журналиста, который, сломав решетку ограды в парке, берет интервью у скамейки.

Параллельно Федерико, как только появляется возможность, продолжает писать для кино. В 1942 году его друг Альдо Фабрици попросил его участвовать в написании сценария на сюжет, который он придумал с Чезаре Заваттини, автором известных книг, полных юмора, и молодым, но уже известным сценаристом Пьеро Теллини[22]. Фильм должен был стать дебютом Альдо как актера кино. Под названием «Впереди свободно!» его снимал на киностудии «Чинечитта» Марио Боннар. Это мелодрама, в которой кондуктор (Альдо Фабрици) и красавец водитель троллейбуса берут под свою защиту пассажирку — молоденькую служанку, которую только что ограбили. Естественно, юноши становятся соперниками, пытаясь завоевать сердце юной красавицы. Фильм, появившийся на экранах в сентябре 1942 года, пользовался успехом у публики, однако критики были иного мнения и упрекали его в «ограниченности и мещанстве».

Затем, снова с Альдо и Пьеро Теллини, Федерико работает над сценарием второго фильма Альдо Фабрици «Площадь де Фьори»[23]. Это тоже мелодрама, история любви и ревности, где главные действующие лица — рыночные торговцы: Альдо Фабрици — торговец рыбой; Пеппино де Филиппо — парикмахер; Анна Маньяни — торговка фруктами, а Катерина Боратто — элегантная особа, ведущая двойную жизнь. Фильм вышел на экраны в июле 1943 года. В отличие от предыдущего — это был провал. Возможно, потому, что итальянцы утратили интерес к кино в то время, когда страна переживала один из тяжелейших кризисов в своей истории. Но скорее всего потому, что это была откровенная халтура. Критики разразились разгромными статьями. Джузеппе Де Сантис[24], будущий режиссер «Горького риса» (1949), писал в журнале «Кино», что Фабрици «на следующий день после успеха и потрясающих доходов от фильма „Впереди свободно!“ потребовал и получил более миллиона лир»,

тогда как «он не заслуживает звания актера». Де Сантис считал, что фильм — это «надругательство над здравым смыслом», «ложный путь» и пропаганда «черного рынка».

Сотрудничество с Альдо продолжилось работой над сценарием его третьего фильма — «Последняя карета» (или «Загадочный алмаз»), режиссером которого стал Марио Маттоли. Актер играл римского извозчика, сопротивляющегося нашествию такси. К несчастью, его клиентка, певица, роль которой исполняла Анна Маньяни, забывает в фиакре маленький чемоданчик с бриллиантом, подарком поклонника. Когда честный кучер возвращает чемоданчик певице, пообещавшей нашедшему бриллиант вознаграждение в пятьсот лир, она обвиняет его в том, что он подменил бриллиант на фальшивый. После шумного процесса, признавшего невиновность кучера, он приказывает своей лошади отвезти его домой. В финальной сцене, по предложению Федерико, лошадь должна была заговорить. Но Фабрици категорически отказался, заявив, что Федерико сошел с ума. Фильм выйдет в декабре 1943 года и получит одобрение критики.

Нельзя сказать, чтобы в то время Федерико считал своим призванием кинематограф. В большинстве случаев он даже не подписывается под сценариями, в написании которых участвует в основном с целью заработка, и эта работа его особенно не вдохновляет. Тем не менее его первые попытки работы для кино, обусловленные обстоятельствами и одновременно его талантом сочинять забавные сцены, позволили ему сблизиться с профессионалами кинематографа, к которым он снова обратится, когда настанет время. Среди них — Лео Катоццо, помощник режиссера «Последней кареты», который в будущем революционизирует процесс монтажа: в начале 1960-х годов для склеивания кинопленки он станет использовать клейкую ленту вместо ацетона. Позже он станет монтажером Феллини. А пока Федерико — преуспевающий журналист, довольствующийся тем, что воплощает свои фантазии в юмористических зарисовках. Он относится к киноискусству так же, как к журналам и радио, с той лишь разницей, что кинематограф имел более широкую аудиторию и приносил наибольший доход. И как многие другие журналисты и писатели, он стал сотрудничать с «Чинечиттой»[25], знаменитой киностудией в пригороде Рима. В павильонах «Чинечитты» царила особая атмосфера, напоминавшая ему цирк и варьете, которые его всегда так привлекали. Ему нравится работать в команде. После «Последней кареты» он работает с Пьеро Теллини над сценарием фильма «Четвертая страница», историей служащего банка, сбежавшего с крупной суммой денег.

Другую идею ему подсказала хроника воскресной газеты, поместившая фотографии пропавших людей и объявление об их розыске. Федерико с Теллини напишут сценарий и диалоги для фильма «Кто его видел?».

С этих пор журнал «Чинемагаццино» рассматривает Феллини и Теллини как «двух опытных, хорошо сработавшихся специалистов». В этот период Федерико, подписываясь или не подписываясь под сценариями, участвует в подготовке целого ряда фильмов. Съемки фильма «Последние Туареги» позволили ему поехать со съемочной группой в Триполи. Он согласился на эту поездку, чтобы отсрочить свою отправку на фронт. Когда заболел режиссер, Федерико даже руководил съемками нескольких эпизодов, сделав первые шаги в качестве режиссера. Но вскоре начались непрерывные бомбардировки Триполи англичанами. Сильно пострадали декорации фильма, пришлось прекратить съемки — и их так никогда и не завершат.

Вернувшись в Рим, Федерико посещает бюро Кинематографического союза Италии (ACI) на улице Франческо Криспи, куда обращались многие люди из мира кино в поисках работы. Именно там он впервые встречает Роберто Росселлини[26] — коллегу и друга Витторио Муссолини, сына дуче и директора ACI. Они симпатизируют друг другу и решают поработать вместе. Роберто знает, что Федерико в очень хороших отношениях с Альдо Фабрици, которого он хотел бы снять в одном из своих фильмов.

Летом 1942 года Чезаре Каваллотти начинает новую серию радиопередач и приглашает трех авторов, каждый из которых должен сочинить занимательные истории для нескольких радиопостановок. Для этой передачи Федерико взял за основу истории о двух влюбленных — Чико и Паллине, опубликованные им ранее в журнале «Марк Аврелий».

Первая передача состоялась 3 сентября 1942 года. Сюжетом радиопостановки были любовные письма. Федерико предложил в качестве героя простого крестьянского парня Роберто, страстно влюбленного в красавицу Адрианеллу, которая тоже любит его. К несчастью, Роберто слишком беден, чтобы жениться, и решает отправиться в город на заработки. Так как ни он, ни она не умеют ни читать, ни писать, то каждый день отправляют друг другу чистый лист. Время шло. Роберто научился читать и писать. Однажды он вдруг осознал, что больше не любит Адрианеллу. Слишком трусливый, чтобы признаться ей в этом, пять лет спустя, женатый и отец двоих детей, он продолжает отправлять ей чистые листки бумаги, а по праздникам отправляет даже два листа.

Вторая радиопостановка, прозвучавшая 8 сентября 1942 года,

называлась «Муж и жена». Герои Федерико — молодожены, которые могут себе позволить даже служанку: это Чико и Паллина, то есть Федерико и Бьянкина, а служанка — Розетта.

Следующая передача — «Салонные игры» — состоялась 20 ноября. В ней шла речь о какой-то загадочной машине, которая не переставала повторять выступление патрона в ходе вечеринки, устроенной им для своих ста десяти сотрудников.

В передаче от 25 декабря 1942 года Чико и Паллина играют в лото в новом красивом доме и приглашают нищего отпраздновать с ними Рождество. 20 февраля 1943 года в радиопостановке «Первая работа» Федерико приглашает радиослушателей в загородный дом, где проживают Чико и Паллина.

6 июня 1943 года художник Ринальдо Геленг, старый друг Федерико, женился на молодой художнице, с которой познакомился в Академии изящных искусств. Разумеется, Федерико и Риккардо Феллини участвуют в торжестве. Федерико нарисовал приглашения, Риккардо исполнил «Аве Мария» Шуберта во время церемонии. У семейной пары будет двое сыновей: Джулиано станет художником и позже создаст одну из самых красивых афиш «Амаркорда», а Антонелло — декоратором и тоже будет работать с Федерико.

В том же июне 1943 года журнал «Радиокурьер» назовет имена артистов, участвующих в радиопостановках. Среди них была молодая актриса, озвучивающая роль Паллины в эпизодах «Убежища в горах» и «Небылицы», Джулия Анна Мазина.

Последняя постановка с участием Федерико Феллини «Новый дом» прозвучала 17 июля 1943 года. Она посвящена переезду в новый дом, в ходе которого после многочисленных хлопот и указаний грузчикам Паллина разбила очень ценное зеркало.

После войны, с ноября 1946 года, появится новая серия радиопостановок «Приключения Чикко и Паллины». На этот раз имя «Чикко» приобретает два «к», сценарий подписан Феллини, а озвучивать Паллину будет Джульетта Мазина.

Федерико теперь регулярно работает на радио, а также начинает писать сценарии для фильмов, но по-прежнему сотрудничает с журналом «Марк Аврелий». Он появляется в редакции лишь на короткое время, а затем надолго исчезает. Его длительное отсутствие вызвано серьезной причиной: недавно он снова получил повестку о призыве на военную службу и опасается, что его легче всего найти именно в редакции.

Он числился в списке призывников с 1939 года, но до сих пор ему удавалось избежать мобилизации благодаря различным

уловкам. Несколько раз его освобождали от призыва на фронт из-за вымышленной тахикардии и серьезных нарушений функции щитовидной железы:

«Из года в год церковь и фашистский режим внушали нам идеи избранности римской цивилизации, мифы о распятии, Голгофе, о том, что жизнь ничего не стоит, превозносили героизм и самопожертвование во имя родины. Война представлялась как праздник, давно обещанный и наконец наступивший. Как бы то ни было, я делал все, чтобы не быть приглашенным на него. Мне удалось подкупить врачей и симулировать фантастические болезни. Я даже провел три дня в психиатрической лечебнице, оставаясь в трусах и с махровым полотенцем на голове, словно магараджа».

Летом 1943 года в Италии воцарился хаос. В ночь на 10 июля войска союзников высадились на Сицилии. Непрерывные бомбардировки страны продолжались. 19 июля в Риме в квартале Сан-Лоренцо жертвами бомбардировки стали сотни людей. Болонья, где Федерико находился в это время в военном госпитале, подвергалась ожесточенным бомбардировкам с 16 июля:

«Когда итальянские военные врачи были заменены немецкими, пришел конец моим справкам о болезни, позволявшим мне избежать фронта в течение трех лет. Ко мне явился немец с глазами алкоголика и, потрясая официальными бумагами, заявил, что я обязан немедленно присоединиться к своему полку в Греции (я понял, что мне надо срочно сбежать). Не успел он закончить свою речь, как начался ад. Американцы стали бомбардировать Болонью, досталось даже госпиталю, а я кинулся бежать галопом, словно конь, покрытый гипсом, босиком, вдоль длинных аркад, заполненных обезумевшими от страха людьми. Они кричали, плакали, падали на колени под звуки сирен „скорой помощи“, а земля содрогалась от ударов бомб».

Во время бомбардировки исчезли архивы, Федерико больше никогда не видел своего военного досье. Не имея никакого документа, ни удостоверения личности, ни продовольственной карточки, он спрятался в надежном месте и больше не появлялся в редакции журнала в ожидании лучших времен. Страна находилась накануне 25 июля 1943 года, когда Муссолини был смещен королем Виктором Эммануилом III.

Фашизм пал, король призвал маршала Бадольо сформировать новое правительство. 13 августа новый премьер-министр объявляет Рим открытым городом. Феллини, никогда не занимавшийся политикой, возвращается в Рим, в свою квартиру

на улице Никотера. Там он приютил своего коллегу и друга по работе на радио Риккардо Араньо, бежавшего из тюрьмы, куда был брошен за сотрудничество с партией антифашистов.

Не имея документов и опасаясь призыва в армию, Федерико ведет полулегальный образ жизни, редко посещает редакцию журнала и вообще не появляется на радио. Именно в этот тревожный период он женится на Джулии Мазине, которую встретил осенью 1942 года на радио.

МАЗИНА

Джулия Анна Мазина родилась 22 февраля 1921 года в Сан-Джорджо ди Пьяно, в двадцати километрах от Болоньи. Ее отец Гаэтано был скрипачом в лирическом оркестре Джоне, известном в Италии и за ее пределами. Встретив свою будущую жену, Анжелу Флавиа Паскуалин, учительницу, он отказывается от музыки и своих турне с оркестром и становится скромным кассиром на химическом заводе. Джулия — старшая из четверых детей. Вслед за ней в 1922 году рождается Евгения, а в 1929-м — близнецы Марио и Мария. Маленькая Джулия, в возрасте четырех лет, проводит несколько месяцев у своего дяди Евгенио Паскуалин и его жены Джулии Сарди в роскошной квартире на улице Лютеция в Риме. Супруги были состоятельными, бездетными, увлекались музыкой и театром. Они брали с собой маленькую Джулию на все спектакли и концерты, в результате чего у нее слишком рано появился вкус к театру и красивым вещам.

Когда несколько месяцев спустя дядя Евгенио внезапно умер в возрасте сорока шести лет, его жена, оставшись в одиночестве и отчаянии, просит семью Мазина отправить к ней маленькую Джулию, которую она очень полюбила. Тетя настолько привязалась к девочке, что часто не отпускала ее даже в начальную школу. Мама Джулии, учительница, старалась восполнить пробелы в ее знаниях во время летних каникул. Когда настало время учебы в лицее, тетя Джулия определила племянницу в гимназию сестер урсулинок[27]. Джулия прошла весь курс обучения до бакалавра, занималась также пением, игрой на фортепьяно, танцами и декламацией. У нее рано проявился комедийный талант, она с большим успехом играла в постановке театра лицея «Семья антиквара» Гольдони.

Джулия поступает в университет на факультет современной литературы и философии, однако мечтает только о танцах и театре. Она даже осмелилась пойти на прослушивание в Театр ГУФ (GUF)[28]. Молодежная фашистская организация GUF объединяла все виды коллективной активности студентов. Они могли создавать любительские театры и снимать кинофильмы, жалованье им не платили, но руководили ими крупные профессионалы. После прослушивания, где Джулия прочла отрывки из Пиранделло[29], она была немедленно принята в театр. Очень быстро она стала одной из лучших учениц и вскоре перешла со сцены университетского театра на сцены городских театров — Театро дель Арти, Аргентина, Кирино, Елизео.

В 1941 году ей двадцать лет и на афишах театров она еще значится как Джулия Мазина. Но тетя Джулия убеждает ее в том, что если она хочет продолжать серьезно заниматься театром, то в первую очередь должна прекратить занятия в университете. Джулия закончит учебу в 1945 году, защитив диссертацию по христианской археологии. Эти исследования едва ли вдохновляли ее, так как большую часть времени она занималась расшифровкой загадочных иероглифов на гробницах первых христиан, но это позволило ей продолжать играть комедии в университетском театре.

В 1942 году Джулия исполняет главную роль в пьесе «Евстахиева труба» молодого сицилийского драматурга Виталиано Бранкати. Затем вступает в компанию музыкальных комических театров (EIAR), где играет и поет в нескольких спектаклях и опереттах, которые транслируются по радио. Она, наконец, даже зарабатывает немного денег, в частности в роли Паллины в новой серии радиопостановок.

В один прекрасный день осенью 1942 года она находилась в кабинете Чезаре Кавалотти, продюсера этой новой радиопередачи, когда там появился автор «Приключений Чико и Паллины». Кавалотти представил их друг другу.

Высокий молодой мужчина, несколько нескладный, с лукавыми глазами и длинной шевелюрой, симпатичный и доброжелательный, не произвел особого впечатления на Джулию. Сама Джулия, невысокого роста, худенькая, с детским лицом, считала себя довольно непривлекательной. Никакой искры взаимного влечения не проскочило между ними. Но Федерико обратил внимание на ее взгляд, одновременно смешливый и серьезный, ясный, как весеннее утро, и хмурый, как ненастная ночь. Они не увидятся до тех пор, пока Федерико не позвонит ей, чтобы попросить ее фотографию в связи с тем, что он написал сценарий фильма «Все дни — воскресенье» и она могла бы подойти на одну из ролей. Так началась эта история любви: просьбой о фотографии для фильма, который будет снят лишь два года спустя в павильонах Венецианской биеннале, преобразованных в киностудию, — без Джулии, ставшей Джульеттой, и без имени Феллини в титрах.

У молодых людей было очень мало общего. Федерико еще не знал, чем он будет заниматься. Джульетта, напротив, воспитанная в духе буржуазных принципов, смотрела на жизнь прагматически. Благоразумная, решительная, амбициозная, она знала, чего хочет: стать актрисой.

Когда Федерико оказался в доме тети Джулии на улице Лютеция, таком просторном, таком элегантном, позолоченном

солнцем, заливающим его с утра, он, живший всегда в меблированных комнатах, в скромных отелях, в маленьких квартирках без удобств, почувствовал себя так, будто причалил к тихой гавани. Ему начали нравиться уверенные рассуждения Джульетты о жизни и счастье. Его богемные друзья поражались, что́ он нашел в этой худышке с мордочкой кошки. Ведь он всегда предпочитал пышнотелых молодых особ. На это Федерико отвечал, что Джульетта с ее видом лукавой шалуньи вызывает у него огромное желание жить и наслаждаться жизнью.

С момента высадки войск союзников на Сицилии и подписания перемирия в сентябре 1943 года Италия была загнана в тупик, разделена надвое, с двумя правительствами. На юге — монархия и премьер-министр Бадольо[30], как фаталист рассматривающий прибытие союзников скорее даже одобрительно. На севере — Итальянская социалистическая республика, возглавляемая Муссолини, укрывшимся в городе Сало на побережье озера Гарда в окружении непримиримых фашистов, верных нацистской Германии. Немцы, преследуемые англо-американскими войсками, ускорили свое продвижение на север Италии. Журнал «Марк Аврелий» был закрыт. Радио, контролируемое командованием союзников, прекратило свои обычные передачи. В Риме царили страх и неопределенность, по улицам еще бродили солдаты вермахта, внушающие ужас несмотря на то, что Рим был наделен статусом открытого города. Фашистские власти оказывали постоянное давление на кинематографистов, призывая их покинуть Рим и перебраться на север под знамена Социалистической республики. Подобная обстановка подтолкнула Федерико и Джульетту поторопиться со свадьбой.

В субботу, 30 октября 1943 года, через девять месяцев после знакомства, состоялось скромное венчание Федерико и Джульетты в присутствии нескольких друзей, но без родственников с обеих сторон. Церемонию венчания проводил монсеньор Луиджи Кормаджиа Медичи, каноник церкви Санта-Мария-Маджоре, в своей частной квартире, находящейся на том же этаже, что и квартира тети Джулии. Свидетелем Джульетты был актер Витторио Каприоли, Федерико — художник Ринальдо Геленг. Как и на свадьбе Ринальдо, Риккардо исполнял «Аве Мария» в ходе церемонии. А Федерико нарисовал карикатуры: Джульетта в белом платье, а он во фраке и цилиндре на коленях в центре сердца, где пересекаются две сельские дороги с их именами. Под сердцем изображены две птички, держащие плакат, на котором написаны их адреса: улица Лютеции, 11 —

Джульетты, улица Никотера, 26 — Федерико.

После свадьбы молодожены поживут некоторое время в роскошной квартире тети Джулии на улице Лютеции. Федерико, опасаясь столкнуться с нацистами или полицией, выходит из дома очень редко, тем более что у него по-прежнему нет документов. Как и большинство молодых людей, он боится, что его мобилизуют в армию Муссолини, так как был издан специальный закон Республики Сало от 18 февраля 1944 года, согласно которому в армию призывали с семнадцати до тридцати семи лет. Всех, кто посмеет нарушить этот закон, ожидало суровое наказание. Однажды, когда он решился выйти из дома, то попал в облаву в районе площади Испании. Его тут же заставили сесть в немецкий грузовик. Федерико был в отчаянии. Его спасла только способность к импровизации. Когда грузовик медленно продвигался по улице Бабуино, он заметил офицера вермахта, спокойно идущего по улице. У Федерико мгновенно возникла идея. Изобразив, что узнал его, Федерико начал энергично жестикулировать и кричать: «Фриц! Фриц!» — неожиданно соскочил с грузовика и помчался к немцу, чтобы его обнять. Этот маскарад длился всего несколько мгновений, но их было достаточно, чтобы грузовик проследовал дальше, а Федерико принес свои глубокие извинения офицеру, который, разумеется, так ничего и не понял. На огромной скорости Федерико влетел, задыхаясь и дрожа, в подворотню дома на ближайшей улице Маргутта.

Феллини всегда будет говорить, что его жена умна и образованна и хотя напоминает ему персонаж, сошедший со страниц сказок, является для него самой надежной опорой.

«Ля» Мазина, как говорят итальянцы, будет для него источником вдохновения, преданным и надежным другом, всегда готовой на самопожертвование как в искусстве, так и в жизни.

«ГОРОДСКОЙ ПОЛИЦЕЙСКИЙ, КОТОРЫЙ ПОМОГ МНЕ ПЕРЕЙТИ УЛИЦУ»

Народное ликование сразу после перемирия и вздох облегчения, вызванный падением ненавистного фашистского режима, существовавшего двадцать лет, вскоре сменились почти паникой, прелюдией к всеобщей растерянности и тяжелейшему кризису. Правительство оказалось совершенно неспособным предотвратить ни депортацию своих солдат, захваченных в плен немцами, ни репрессии против гражданского населения. 24 марта 1944 года в ответ на акцию Сопротивления, в результате которой погибли тридцать три эсесовца, немецкие «коммандос» жестоко расправились с тремястами тридцатью пятью пленными в катакомбах Сан-Калисто к югу от Рима. Известие об этой трагедии вызвало настоящий шок. Город погрузился в траур и переживал дни необычайной напряженности.

Окончательно освобожденный 4 июня войсками 5-й армии союзников под командованием генерала Марка Кларка, Рим сильно пострадал от ожесточенных бомбардировок. Улицы, изрытые снарядами, дома в руинах, ни газет, ни кино, ни театров, ни магазинов. Римляне пытаются как-то наладить жизнь в развалинах, симпатизируют американцам. В обстановке полного хаоса 12 июня Риккардо Феллини женится на Алессандре, дочери Джулио Морески, его преподавателя пения. Каждый, как может, старается добыть пропитание для семьи. В этой обстановке у Феллини возникла идея открыть для американских солдат небольшую студию забавных рисунков и карикатур: он вспомнил, как в Римини рисовал карикатуры в фойе кинотеатра «Фульгор», чтобы бесплатно смотреть фильмы. С несколькими друзьями из редакции «Марка Аврелия» и продюсером Доменико Форджи Даванцати, поддержавшим их финансово, он снял помещение на улице Националь, главном торговом проспекте Рима, и открыл студию под названием «Забавные лица». За три доллара проходившие мимо солдаты могли через десять минут получить портрет, чтобы отправить его своей семье, приятелям или невесте. Федерико с друзьями собрали в большой альбом сотни рисунков, на которых на месте головы персонажа было свободное место. На рисунках был изображен американский солдат, убивающий льва в Колизее, ловящий сирену в Неаполитанском заливе, ведущий гондолу в Венеции или поддерживающий одной

рукой Пизанскую башню. Как только клиент выбирал понравившийся вариант, оставалось только добавить к рисунку его лицо. Кроме того, солдаты могли записать небольшое послание или песню на маленький полутораминутный диск-сувенир, который смастерил один из сотрудников студии, звукооператор. Но этот диск можно было прослушать только один раз, при повторном прослушивании он саморазрушался.

Федерико с друзьями знал, что обычно американские солдаты приезжали в Рим в увольнительную только на три дня: в первый день они осматривали город, во второй — покупали сувениры и на третий день возвращались в свою часть. Но иногда кто-нибудь из них все-таки приезжал еще раз и тогда, разъяренный, врывался к ним с диском в руках и орал: «Ублюдки! Фашисты!» Карикатуристы спешили тогда вернуть деньги и выразить свое глубочайшее сожаление жестами полной беспомощности и фальшивой улыбкой удивления: «Извините, технический дефект. Очень сожалеем».

Однажды Федерико заметил среди солдат в униформе, толпившихся в его студии, Роберто Росселлини. Казалось, он кого-то искал. На самом деле Росселлини искал не столько Феллини, сколько его друга Альдо Фабрици, которому хотел предложить главную роль в своем новом фильме. Поэтому решил обратиться к Федерико, чтобы тот не только уговорил Фабрици участвовать в фильме, но и убедил его согласиться на разумный гонорар. Предварительное название фильма — «История из прошлого». Он посвящался мученической смерти дона Джузеппе Морозини, священника церкви Санта-Меланья в предместье Рима, расстрелянного эсэсовцами 4 апреля 1944 года за то, что помогал участникам Сопротивления.

Роберто Росселлини родился в 1906 году в богатой семье, представительнице крупной буржуазии Рима. Он был старшим из троих детей преуспевающего архитектора Анджело Джузеппе Росселлини. Брат Роберто, Ренцо Росселлини, стал известным музыкантом. В молодости Роберто, большой любитель женщин и красивых машин, вел праздный образ жизни, часто бывал на светских раутах у княгини Эдды Чано, дочери Муссолини. Затем работал с ее братом Витторио Муссолини над созданием документальных фильмов, в основном посвященных животным. Когда он предложил Федерико участвовать в написании сценария своего будущего фильма, то уже был состоявшимся кинематографистом. Он создал три полнометражных фильма о войне, прославлявших флот, авиацию и пехоту: «Белый корабль» (1941), «Пилот возвращается» (1942) и «Человек с крестом» (1943).

Поначалу предложение Росселлини не вызвало у Феллини большого энтузиазма. Его студия была переполнена клиентами с утра до вечера, он очень хорошо зарабатывал, занимаясь тем, что доставляло ему большое удовольствие, тем, что он всегда хотел делать, — юмористическими рисунками. Более того, он считал, что с тех пор, как началось массовое нашествие американских фильмов, у итальянского кино нет будущего. Но так как по природе своей он никогда никому не мог отказать, то в конце концов сдался. Более того, Альдо согласился сниматься в фильме за гонорар в четыреста тысяч лир вместо первоначально запрашиваемого им миллиона.

По контракту от 21 октября 1944 года Федерико обязуется за двадцать пять тысяч лир (примерно полторы тысячи евро) участвовать в написании сценария и диалогов и вскоре принимается за работу вместе с Серджо Амидеи[31], другим сценаристом фильма. Съемки, проходившие в начале 1945 года, были связаны с неимоверными трудностями: минимальный бюджет, нехватка оборудования, павильоны киностудии «Чинечитта», занятые беженцами и недоступные для съемок. Снимали где только можно — в подвале, в борделе. Приходилось привлекать непрофессиональных актеров, снимать без освещения — из-за отсутствия электричества, на просроченной пленке — из-за отсутствия средств… Непоколебимый Росселлини демонстрировал фантастическое терпение. Он не повышал голоса, никогда не сердился и не обращал внимания на приступы дурного настроения у двух ведущих актеров — Анны Маньяни и Альдо Фабрици. Они завидовали друг другу, соперничали в капризах и становились совершенно несносными. Федерико старался держаться как можно дальше от Альдо, который при каждом удобном случае упрекал его в том, что он запихнул его в это осиное гнездо, заставил участвовать в нищенских съемках. Зато сам Федерико открывает для себя тысячи граней процесса съемок, приемы Роберто Росселлини и в особенности его манеру руководить, совершенно отличную от тех, какие он наблюдал ранее на «Чинечитте» и которые его немного «испугали». О них он написал в своей книге «Делать фильм»:

«<…> над всей этой сумятицей раздавался мощный металлический, громоподобный голос, отдающий приказания, звучавшие как приговоры: „Красный свет, группа А — атакуйте слева! Белый свет, группа варваров — отступайте, бегите в панике! Зеленый свет, слоны и всадники — переходите в наступление! Группа Е и группа F — падайте на землю! НЕ-МЕД-ЛЕН-НО!!!“. <…> Кто-то дал мне бинокль, и я увидел: вверху, примерно на километровой высоте, в кресле, прочно

привинченном к площадке стрелы подъемного крана, в сверкающих кожаных крагах, с шелковым индийским платком на шее, каской на голове и тремя мегафонами, четырьмя микрофонами и двадцатью свистками, повешенными на шее, сидел мужчина. Это был он, режиссер, это был Блазетти».

В этом отрывке Феллини делится своими первыми впечатлениями о съемках, свидетелем которых он стал в 1940 году, когда режиссер Алессандро Блазетти снимал приключенческий фильм «Железная корона». Некоторые детали могут показаться преувеличением, так как Федерико описывал все это тридцать пять лет спустя, но, разумеется, автор в очередной раз дал волю своему воображению и таланту карикатуриста.

Как в интервью, так и в своих воспоминаниях Федерико часто будет говорить о решающем влиянии Росселлини на смену им профессиональной ориентации и на его будущий стиль режиссера. Он наблюдал Росселлини за работой и восхищался тем, как тот даже самые сложные условия мог обернуть на пользу своего фильма. Феллини приходит к убеждению, что нет существенной разницы между работой над фильмом и созданием литературного или живописного произведения. Феллини осознает, что он может создавать фильмы так же легко, с тем же энтузиазмом, терзаемый теми же сомнениями и с той же степенью свободы, как писатель, зачеркивающий и вносящий поправки в свой текст, или художник, старающийся подобрать цвета на своей палитре.

22 марта 1945 года у Джульетты и Федерико родился маленький Пьерфедерико. К несчастью, малыш, заболевший энцефалитом, не проживет и месяца. Они старались не говорить об этом — слишком больно. Эта боль усугублялась еще и тем, что врачи сказали Джульетте: она больше не сможет иметь детей. А она так о них мечтала! Но эта общая трагедия еще больше сблизила их. Федерико ищет спасения в работе. Он мужественно преодолевает многочисленные разногласия со своим коллегой Амидеи, человеком с трудным характером и к тому же завистливым.

И, напротив, у него сложились очень хорошие отношения с Роберто Росселлини, хотя они очень разные как по характеру, так и по манере работать. Росселлини много импровизирует, часто идет на риск, ему ничего не стоит соврать. Он живет одним днем, он безалаберный, возбудимый, всегда опаздывает, всегда между двумя увлечениями, между двумя женщинами. Джульетта очень ценит его как художника, но у нее вызывают отвращение его

неорганизованность, распутная жизнь и манера швырять деньги на ветер. Федерико намного более уравновешенный. Он четко планирует свой рабочий день и бережливо распоряжается деньгами. Конечно, он тоже врет, но бесхитростно, как избалованный ребенок. Их семейный союз был прочным, но Джульетта опасается, что Роберто дурно влияет на Федерико, заботливого и любящего мужа.

Летом 1945 года по окончании съемок Федерико впервые возвращается в Римини. Прошло всего пять лет с тех пор, как он покинул свой родной город, свою семью и друзей, но как все изменилось! Он ничего не узнает. У него впечатление, что он высадился «на Луну»: нет больше улиц, всюду воронки и кучи мусора, каждый пятый дом разрушен, всюду развалины, измученные люди, которым пришлось прятаться в пещерах, чтобы спастись от бомбежек. Его родители и Маддалена укрывались в горах Сан-Марино, люди были лишены самого необходимого, женщины были вынуждены использовать морскую воду для приготовления еды. Римини по своему географическому положению был ключевым городом между севером и югом. Оккупированный немцами, он стал для союзников объектом первостепенной важности, сопротивление необходимо было подавить огнем. С осени 1943 года по осень 1944 года город 396 раз подвергался бомбардировкам и обстрелам с воздуха, моря и земли, что привело к гибели многих горожан.

Федерико встретился с Титта, ставшим адвокатом. Они прогулялись по любимым местам детства, которые теперь трудно было узнать. Театр Политеама пострадал от бомбежки, так же как и их дома, их школа, кафе, деревья на маленькой площади, где они любили устраивать сражения. Федерико охватило чувство стыда, что он оставался за пределами этого погрома.

— А «Фульгор?» — спросил он друга с замиранием сердца.

— Тоже разрушен. Ты не представляешь! На площади Юлия Цезаря, там, где были цветочные газоны, нацисты повесили троих местных жителей.

Федерико возвращается в Рим. 24 сентября 1945 года состоится первый показ фильма Росселлини «Рим, открытый город». Это произойдет во время Фестиваля театра Куирино, где будут также представлены такие фильмы, как «Генрих V» Лоуренса Оливье, «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Дети райка» Марселя Карне. «Рим, открытый город» был плохо понят, недооценен, его обвиняли в слишком жестоких сценах пыток. Он был довольно прохладно принят критикой и профессиональными

кинематографистами, посчитавшими его слишком политизированным. Но публика встретила фильм настолько восторженно, что он побил все рекорды кассовых сборов за сезон. В Риме кинотеатры, демонстрировавшие его, брали штурмом.

В феврале 1946 года фильм номинируют на «Оскар» за сценарий Феллини и Амидеи. В октябре на первом Каннском фестивале он получит главную премию (Гран-при[32]). Росселлини принял эту премию без особой радости. Дело в том, что на этом странном фестивале он был удостоен этой премии наряду с десятью другими режиссерами, среди которых были Жан Деланнуа — за «Пасторальную симфонию», Дэвид Лин — за «Короткую встречу», Билли Уайлдер — за «Потерянный уик-энд», Альф Шеберг — за «Травлю».

После фильма «Рим, открытый город» в январе 1946 года Роберто Росселлини приступает к съемкам другого фильма о войне — «Пайза». Эта военная драма в шести новеллах повествует о передвижении по стране, с юга на север, американских солдат-освободителей, в 1943 году высадившихся на Сицилии. Феллини — первый ассистент Росселлини, вторым был барон Ренцо Аванцо, немецкий кузен Роберто. Над сценарием совместно работали Серджо Амидеи, Федерико Феллини, Клаус Манн (сын Томаса Манна), американский писатель Альфред Хейс, режиссер Марчелло Пальеро и флорентийский писатель Васко Пратолини. Ренцо Аванцо, Марчелло Пальеро и Джульетта Мазина сыграют в фильме небольшие роли.

Когда Росселлини ненадолго заболел, несколько сцен были сняты Федерико. Именно тогда Феллини, не знавший ничего о камере, осознал важность работы, выполняемой Отелло Маттелли, главным оператором. Он понял, что успех фильма в значительной степени зависит от того, кто направляет и распределяет освещение, изменяет лица с помощью света, как настоящий мастер портрета. Эта работа ему очень понравилась, и по окончании ее он пришел к твердому убеждению, что кино — это все, что он больше всего любит в жизни. Съемки «Пайзы» проходили от Сицилии до дельты По, в Неаполе, Риме, Флоренции. Это позволило Феллини познакомиться со своей страной, открыть богатейшее разнообразие ее пейзажей, ее населения и диалектов: «Путешествие со съемочной группой „Пайзы“ позволило мне открыть Италию. До этого времени я мало что видел. <…> Мне очень понравилось, что Росселлини проводил съемки как приятное путешествие в компании друзей. В этом, как мне кажется, и было семя, давшее добрые всходы».

2 июня 1946 года состоялись выборы, на которых итальянцы выбирали членов ассамблеи и одновременно голосовали за упразднение монархии и провозглашение республики. Решающую роль сыграла активная поддержка республики северной частью Италии. 2 июня принято считать Днем рождения республики. Членам ассамблеи было поручено разработать новую конституцию Итальянской Республики, которая была принята в декабре 1947 года.

«Пайзу» показали 17 сентября во время закрытия Международного кинофестиваля в Венеции. Росселлини, только что потерявший сына Романо в гражданской войне в Испании, участвовал только из уважения к своим кинопрокатчикам.

Как и в случае с фильмом «Рим, открытый город», критики не смогли оценить по достоинству новаторство фильма, его импровизацию, различную тональность эпизодов. И все же фильм был удостоен трех премий: лучший фильм, лучшая режиссура и лучшая музыка (она была написана для фильма Ренцо Росселлини). В 1948 году «Пайза» получит премию нью-йоркских кинокритиков как лучший иностранный фильм, а в 1949 году последует новая номинация на «Оскар» за сценарий. Обзорный журнал «Голливудский репортер» избирает Роберто Росселлини «одним из гигантов экрана». Эти почетные награды еще больше вдохновляют Федерико продолжать свой путь в кинематографе. «Росселлини был кем-то вроде городского полицейского, который помог мне перейти улицу… Я признаю за ним первородство, как первородство Адама: он был своего рода прародителем, от которого произошли мы все».

ПЛЕМЯ СЦЕНАРИСТОВ

Априори ничто, ни природная склонность, ни воспитание, ни окружение, не предопределяло, что Федерико Феллини изберет кинематографическую карьеру. Как зрителя его больше всего привлекало в кино представление перед фильмом. Царившая во время этих представлений теплая атмосфера, артисты, клоуны, общительность простой публики — все это напоминало ему мир цирка его детства. Для него кино, как и театр, — это место встречи, где можно развлекаться в кругу друзей. А как сценариста его интересовала возможность рассказывать истории, позволить разгуляться своему воображению, и за это ему платили. Он не проявлял инициативы, чтобы получить какие-либо предложения, никогда не уговаривал продюсеров, актеров или режиссеров, ограничиваясь только тем, что ему предлагали. Когда он участвует в коллективном творчестве, то добровольно отказывается фигурировать в титрах, предоставляя другим быть «звездами». Но это не из-за отсутствия амбиции или излишней скромности, он просто считает, что это не важно: «Это просто замечательно — участвовать в работе над сценарием, ты действительно не несешь никакой ответственности; к тому же то, что сделал ты, может быть переделано другими, затем снова переделано кем-то. И если и будет что-то хорошее в фильме, ты всегда сможешь сказать, что это твой вклад».

Традиционно в Италии написание сценариев и диалогов почти всегда было плодом творчества группы авторов или, в крайнем случае, тандема. Федерико, с первых шагов работавший в тандеме с Руджеро Маккари, с 1941 года оказывается в центре настоящего «мозгового треста» сценаристов, таких как Чезаре Заваттини, Пьеро Теллини, Серджо Амидеи, Альфредо Гуарини, журналиста Эрколе Патти и Туллио Пинелли, страстного защитника литературы и театра, ставшего вдруг горячим поклонником кино.

Федерико и Туллио Пинелли не были близко знакомы, они лишь несколько раз сталкивались в коридорах «Люкс фильм». «Люкс фильм» — кинокомпания, созданная в 1930-х годах авантюристом, промышленником и меценатом Риккардо Гуалино. Однажды утром Федерико и Туллио оказались рядом, читая афиши на газетном киоске на площади Барберини. Волей случая ни один ни другой не имели срочных дел в этот день, они разговорились, познакомились поближе, обнаружили много общего, сходство во взглядах и провели вместе все утро. На

следующий день Туллио Пинелли был приглашен на улицу Лютеция. Эта встреча положила начало долгому сотрудничеству, продолжавшемуся восемнадцать лет. Потом это сотрудничество прекратилось лет на двадцать, а затем снова возобновилось. Что же касается их дружеских отношений, то они не прерывались никогда.

Туллио Пинелли родился в Турине в 1908 году, таким образом, он старше Федерико на двенадцать лет. Адвокат, офицер кавалерии, глава семьи и автор нескольких успешных пьес, он прочно стоит на земле. Более строгий, трезво оценивающий реальную действительность, он удачно дополняет Федерико. Очень быстро они разрабатывают метод работы над сценарием в четыре руки, распределяют между собой отдельные сцены, так как иногда пишут несколько сценариев одновременно. Утром у Туллио они пишут наиболее важные сценарии для таких режиссеров, как Альберто Латтуада, Пьетро Джерми, Роберто Росселлини. А во второй половине дня у Федерико уделяют время фильмам более коммерческим, менее дорогим, которые делаются в быстром темпе такими режиссерами, как Дженнаро Риджелли, Рафаэлло Матараццо, Джанни Франчиолини. Под сценариями этих фильмов они обычно не подписываются. Особенно удачно Федерико сочиняет истории и пишет реплики. Туллио более искусен в приукрашивании амбьянса и детализации сцен. А по вечерам они встречаются с Амидеи, Теллини и Заваттини. Эти встречи проходят в траттории «Чезаретто» на улице делла Кроче, в «Руа дез Ами» на той же улице, в кафе «Розатти» на площади дель Пополо или на террасах баров на улице Маргутта летом. Во время встреч они обсуждают только одну тему — кино.

После войны, зимой 1946 года, на киностудии «Люкс фильм» продюсер Карло Понти[33] и Альдо Фабрици занялись проектом экранизации «Джованни Эпископо», новеллы Габриеле Д'Аннунцио[34], опубликованной в 1891 году, в которой ощущалось заметное влияние Достоевского. Фабрици, прочитав новеллу, покупает права и решает обратиться к Феллини с просьбой работать над сценарием. Естественно, он претендует на главную роль — Джованни Эпископо. Режиссером будет Альберто Латтуада[35], уже снявший несколько фильмов, в том числе «Бандит» с Медео Наццари, Анной Маньяни и Фолько Лулли. Это был первый фильм, созданный на студии Rdl, недавно основанной продюсерами Луиджи Ровере и Дино Де Лаурентисом.

Латтуада — образованный человек, изучавший архитектуру в Милане, журналист, увлеченный фотограф, очень организованный, педантичный и требовательный. Федерико

скорее любитель, ничего не смыслящий в фотографии и ничего не любящий так, как собственную независимость. Поэтому он опасался работать с этим режиссером, человеком солидным — сорока трех лет, с заслуженной репутацией, внушающим к себе почтение. Но вопреки опасениям они хорошо сработались. Между ними установились доверительные отношения и взаимное уважение. Они сократили до двадцати страниц книгу Д'Аннунцио, состоящую из шестидесяти страниц. Под пером Федерико сюжет новеллы приобретает неореалистический оттенок, более приближенный к современным социальным проблемам. У Д'Аннунцио Джованни Эпископо — мелкий чиновник в Национальном архиве, неприметный, заурядный и закомплексованный. Его подчиняет своей воле коварный мошенник, тиран и садист, и превращает в раба. Он поселился у него, толкает его на преступления, а сам развращает его жену и убивает его сына. А Феллини превращает Джованни в честного, наивного человека, счастливого и спокойного, жизнь которого протекает между конторой и домом. И вдруг это мирное течение жизни нарушается из-за любви к женщине, столь же красивой, сколь и коварной. Она манипулирует им без всяких угрызений совести.

Альдо Фабрици, беспокойный и подозрительный как всегда, будучи сопродюсером, требует привлечь еще двух сценаристов: Пьеро Теллини, уже давно сотрудничавшего с Феллини, и молодую женщину тридцати двух лет — Сузо Чекки д'Амико[36]. Ее ожидала долгая и блестящая карьера сценариста, в том числе она будет успешно сотрудничать с Лукино Висконти[37].

Съемки фильма проходили с определенными трудностями, вызванными главным образом скверным характером Альдо Фабрици и его ревностью к таланту молодого актера Альберто Сорди[38]. Несмотря на это, фильм «Преступление Джованни Эпископо» имел большой успех. В 1947 году на Венецианском международном кинофестивале Альдо Фабрици был удостоен премии за лучшую мужскую роль, а фильм получил специальную премию (Osella) за выдающиеся технические достоинства. Критики, в свою очередь, объявили его лучшим фильмом года вместе с «Трагической охотой», первым фильмом Джузеппе Де Сантиса[39].

В конце лета 1947 года Федерико отправляется в Тоскану вместе со своим другом Пинелли и директором картины Клименте Фракасси, чтобы выбрать натуру для съемок следующего фильма Альберто Латтуада «Без жалости». Вдохновленные идеей Этторе Маргадонна, Феллини, Латтуада и Пинелли написали сценарий драмы, разыгравшейся вскоре после

войны в кварталах Ливорно, пользующихся дурной славой, в порту и сосновом бору рядом с Томболо. Это был рассадник наркотиков, рэкета и проституции, скопище бандитов, сутенеров, солдат и девушек легкого поведения со всей Италии, привлеченных долларами и пороком. Фильм рассказывает историю невероятной любви между солдатом, американским негром, оставшимся в Италии после войны, и молодой итальянкой, вынужденной заниматься проституцией. Федерико как помощник режиссера берется найти статистов для фильма: солдат, американских офицеров, проституток, которые согласились бы участвовать в съемках. Роль солдата-негра доверена актеру американского происхождения Джону Китцмиллеру, а роль проститутки — актрисе Карле дель Поджо, которая двумя годами ранее стала мадам Латтуада. Роль главаря банды поручена актеру Фолько Лулли, которого Латтуада открыл в предыдущем году на съемках «Бандита». А роль маленькой своенравной проститутки получила Джульетта Мазина, восхитившая режиссера своей игрой в театре. Как и для фильма «Преступление Джованни Эпископо», музыку написал Нино Рота[40], который станет близким другом семьи Феллини.

29 августа 1948 года на Венецианском международном кинофестивале зрители горячо аплодировали Карле дель Поджо и Джульетте Мазине. Джульетта получила Серебряную ленту за лучшую роль второго плана, так что ее дебют стал многообещающим.

Лично для Феллини фильм «Без жалости» стал таким же важным опытом, как и работа над фильмом «Пайза». В отличие от Росселлини, который часто не присутствовал на съемках, Латтуада всегда был на съемочной площадке, прекрасно владел ситуацией, держал под контролем актеров и обстановку на площадке. Это послужило хорошим уроком для Федерико, который позже тоже будет вникать в мельчайшие детали всего процесса съемок.

Между тем Роберто Росселлини, чтобы сделать приятное Анне Маньяни, бывшей в то время его любовницей, снимает фильм по пьесе Жана Кокто[41] «Человеческий голос». В этой патетической пьесе героиня в последний раз звонит своему любовнику, который бросил ее, чтобы жениться на другой. Но, еще не закончив работу над этим фильмом, Роберто пытается вовлечь Федерико в другую авантюру. Он хочет поехать в Берлин, чтобы на фоне руин города, разрушенного бомбардировками, снять страдания семьи, в которой сын помогает больному отцу уйти из жизни, чтобы не быть обузой. Но этот проект для

юмориста Федерико, не любящего покидать дом, кажется слишком печальным и тяжелым. Феллини, слишком занятый работой над «Джованни Эпископо», отклоняет предложение Росселлини. Поэтому Роберто едет в Берлин один, чтобы снимать фильм «Германия, год нулевой», свой третий фильм, посвященный последствиям войны.

В начале лета 1948 года Росселлини возвращается в Рим, чтобы подготовиться к следующему Венецианскому кинофестивалю. Он приступает к монтажу фильма «Человеческий голос», но оказалось, что фильм длится всего сорок минут. Необходимо было срочно найти идею, как дополнить его. Идеальным решением было бы добавить вторую историю о любви на сорок минут. Однажды вечером в ресторане Анна Маньяни резко заявляет Федерико с присущим ей темпераментом и обычным сарказмом:

— Вместо того чтобы сидеть здесь и жрать, жиреть и терять романтический образ умирающего с голоду, почему бы тебе не написать небольшую красивую историю о любви для меня и этого безумца Роберто? Ведь он твой друг, не так ли?

Задетый за живое, Феллини садится за работу с Туллио Пинелли. Они придумали историю о проститутке из пригорода Рима, которую подобрал из жалости очень известный актер, а затем оставил ее на всю ночь запертой в ванной, в то время как сам мирился со своей любовницей. Однако эта история совсем не понравилась Маньяни.

— Скажи-ка, Федери, — воскликнула она, — ты можешь себе представить, что такая женщина, как я, позволит закрыть себя в сортире какому-то идиоту-актеру?

В конце концов Росселлини решает собрать сценаристов у Серджо Амидеи, чтобы рассмотреть все идеи, какие позволили бы ему закончить свой фильм как можно скорее и как можно дешевле. Но идеи не приходили в голову. Серджо Амидеи нервно ходил из угла в угол, Туллио Пинелли лихорадочно листал новеллы Пиранделло, Росселлини сидел молча, погруженный в свои мысли, с мрачным видом.

Была половина четвертого, когда Федерико неожиданно пришла идея: он вообразил историю о простодушной пастушке коз, которая поверила, что узнала святого Иосифа в бородатом блондине, бродяге, от которого она забеременела. Бедная девушка будет рожать одна на полу колокольни заброшенной деревенской церкви. Она уверена, что родила божественного ребенка. Но Федерико, очень застенчивый по натуре, не решается представить эту идею своим друзьям как собственную. Он стал говорить, что читал когда-то то ли в книге русских сказок, то ли

во французском журнале, он уже не помнит точно где, историю, которая показалась ему очень красивой. И только когда эта история вызвала у всех оживленный интерес, он осмелился признаться, что это целиком и полностью его идея. Росселлини тут же позвонил Анне Маньяни.

На этот раз она одобрила идею:

— Ах, наконец-то! Браво! Вот прекрасный персонаж для меня. Приходи, я тебя расцелую! Роберто, поцелуй его тоже!

Более того, Росселлини убедил Феллини самому исполнить роль бродяги в истории, которую назовут «Чудо».

Обе истории, «Человеческий голос» и «Чудо», объединенные под общим названием «Любовь», будут представлены на Венецианском международном фестивале 30 октября 1948 года. У Анны Маньяни грандиозный успех. В статье журнала «Франс диманш» от 31 октября было сказано: «Папа считает великолепной эту современную версию чуда святой девы Марии, реализованную коммунистом». Может вызвать сомнение, что папа Пий XII действительно видел этот фильм и что Росселлини был коммунистом. И напротив, доказано, что Феллини был обвинен в плагиате в еженедельнике Буэнос-Айреса «Эль Огар» от 3 сентября 1948 года. Автор статьи, аргентинский журналист и сценарист Франциско Мадрид, ссылается на интервью Федерико перед выходом фильма в «Ревю дю синема» и, возможно, сам даже не видел фильма. Однако он заявил, что «Чудо» — это «литературно-кинематографический плагиат» романа испанского поэта и писателя Рамона дель Вале-Инклана «Цветок святости», опубликованного в 1904 году.

Профессор Марио Вердоне, международный специалист по истории кино, цитирует в своей книге «Федерико Феллини» письмо режиссера директору итальянского журнала «Прогрессо д'Италия», который подхватил это обвинение. Письмо было опубликовано журналом 25 ноября 1948 года. В своем письме Феллини доказывает, что аргентинский журналист, используя высказывания «Ревю дю синема», извратил их, и заканчивает послание словами:

«Теперь, когда я не могу ни принять, ни отрицать возможное сходство с романом, которого у меня нет и которого я не читал, а потому до вчерашнего дня не знал ни имени автора, ни содержания его произведения, я категорически опровергаю наличие плагиата. И, разумеется, еще решительнее отрицаю, что когда-либо делал подобное признание».

На Венецианском фестивале 1948 года «Панария фильм» — компания, созданная группой молодых сицилийских аристократов — Франческо Аллиата ди Виллафранка,

Квентиноди Наполи, Пьетро Монкада и присоединившимся к ним кузене Росселлини Ренцо Аванцо, — представила прекрасный документальный фильм на двенадцать минут «Острова из пепла». Фильм посвящен действующим вулканам Эолийских (Липарских) островов — Стромболи и Вулькано. Росселлини настолько растроган показанными условиями жизни и пейзажами, что решает снимать свой следующий фильм на Стромболи, конечно же с Анной Маньяни. Однако в конце 1948 года, когда в окрестностях Неаполя он закончил съемки фильма «Машина, убивающая злых», а затем подписал контракт с «Панария фильм» о совместной работе над фильмом о Стромболи, его отношения с Анной потерпели катастрофу. Конечно, Роберто, любимец женщин, часто давал повод для ревности. Но непрерывные сцены, которые Анна устраивала на публике, становятся совершенно невыносимыми. Доходит до того, что однажды она опрокидывает тарелку со спагетти на его голову… Но за несколько недель до разрыва Роберто получил письмо от Ингрид Бергман. Выдающаяся кинозвезда писала:

«Дорогой господин Росселлини, я видела Ваши фильмы „Рим, открытый город“ и „Пайза“ и считаю их замечательными. Если Вам нужна шведка, хорошо говорящая по-английски, не забывшая немецкий, плохо владеющая французским и способная сказать только „ti amo“[42] по-итальянски, я готова приехать в Италию, чтобы работать с Вами».

Этого было достаточно для Росселлини, чтобы полететь в Голливуд и подписать с ней контракт на участие в фильме «Стромболи, земля Божья». Хотя оба были связаны узами брака, они вскоре полюбили друг друга и поженились в 1950 году после развода Ингрид и аннулирования первого брака Роберто.

Ингрид Бергман прибыла в Рим 20 марта 1949 года. В тот же вечер Роберто представил ее своим друзьям на праздничном приеме, организованном у него на улице Буоцци. Цветы, мандолины, разноцветные гирлянды, национальные блюда, вина Кастелли, маленькие пирожные, типично римские, которые по традиции дарят женихи и невесты друг другу накануне Пасхи. А Федерико разрисовал стены дома забавными карикатурами на тему будущих съемок на Стромболи.

4 апреля они отплывают на вулканический остров. Маленькие Эолийские острова на севере от Сицилии становятся местом соперничества между двумя кинозвездами. Дело в том, что Анна Маньяни снимается в фильме кинокомпании «Панария» по сценарию Ренцо Аванцо и Пьеро Теллини на другом вулканическом острове — Вулькано — у немецкого режиссера Вильгельма Дитерле. Позже, в 1952 году, на «Панария фильм»

снимет свою знаменитую «Золотую карету» Жан Ренуар по новелле Проспера Мериме с Ренцо Аванцо в числе сценаристов и Анной Маньяни в главной роли.

В фильме «Стромболи» Ингрид Бергман воплощает образ литовской беженки, которая во время Второй мировой войны оказывается в итальянском лагере для военнопленных. Чтобы добиться освобождения, она выходит замуж за итальянского рыбака. Но постепенно маленький остров ее мужа с его бесплодной землей, суровыми условиями жизни и нищетой, с недружелюбными, угрюмыми обитателями становится для нее новой тюрьмой.

В фильме «Вулькано» Анна Маньяни играет уроженку острова, которая становится проституткой в Неаполе. Высланная из Неаполя в свою родную деревню, она также сталкивается с враждебностью обитателей и жертвует собой, чтобы помешать своей младшей сестре, соблазненной местным сутенером, попасть в ту же западню, что и она сама.

В Риме мир кино раскололся на два лагеря: одни поддерживают Маньяни, другие — Ингрид Бергман. Семья Феллини остается в клане Росселлини. Вернувшись со Стромболи, Ингрид Бергман познакомилась с Джульеттой, и они становятся друзьями. С этих пор Феллини и Росселлини регулярно встречаются: зимой — в столице, летом — на вилле Роберто Росселлини в Санта-Маринелла, приморском поселке в шестидесяти километрах от Рима.

Федерико с Туллио Пинелли адаптируют неопубликованную книгу Джузеппе Ло Скиаво «Мировой суд», где сотрудник судебного ведомства делится своим опытом в небольшом сицилийском городке. Продюсер Луиджи Ровере попросил Пьетро Джерми[43] быть режиссером этого фильма. Фильм «Именем закона» снимался как вестерн в окрестностях Скиакки на Сицилии. В роли судьи — Массимо Джиротти, Шарль Ванель исполнял роль опасного главаря мафии. Фильм вышел на экраны весной 1949 года и имел успех. Между продюсером и сценаристами установились дружеские отношения. Каждое утро Федерико, как правило, проводил час или два в офисе Ровере. Они пили кофе, курили и обсуждали новые проекты, а Федерико одновременно что-то торопливо писал.

Федерико и Туллио Пинелли снова работали для Альберто Латтуада над сценарием фильма «Мельница на реке По» по одноименному роману Риккардо Баккелли. Это история несчастной любви мельничихи (Карла дель Поджо) и крестьянина

на фоне классовой борьбы. Фильм, показанный вне конкурса 22 августа 1949 года на Венецианском фестивале, повествовал о тяжелой судьбе итальянских крестьян, эксплуатируемых хозяевами. Он понравился публике, но вызвал недовольство в политических кругах, как правых, так и левых.

В начале 1950 года Федерико снова сотрудничает с Роберто Росселлини и как сценарист, и как помощник режиссера. Фильм «Франциск, менестрель Бога» состоит из одиннадцати историй о жизни святого Франциска, в главной роли — Альдо Фабрици. Затем вместе с Туллио Пинелли Феллини пишет для Пьетро Джерми сценарий «Дорога надежды». Это долгая одиссея сицилийских эмигрантов, которые тайно пересекают границу в поисках работы во Франции. Этот фильм напоминает американский «Гроздья гнева» режиссера Джона Форда, который вызывает восхищение Федерико своей силой и простотой. Фильм «Дорога надежды», награжденный несколькими премиями в различных странах, встретил за рубежом намного более теплый прием, чем в Италии.

ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ

В течение десятка лет, когда он работал сценаристом, писал диалоги и даже иногда был ассистентом режиссера, Феллини никогда не думал, что мог бы сам встать за кинокамеру:

«Я думал, что не создан для работы режиссера. У меня не было склонности к неограниченной власти, настойчивости, маниакальной преданности работе и многих других качеств, но прежде всего уверенности в себе, авторитета. Все эти качества не были свойственны моему характеру. В детстве я был замкнутым, любил одиночество, был легко ранимым и очень чувствительным, вплоть до обмороков. И я остался очень робким, что бы обо мне ни думали. Как совместить все это с сапогами, мегафоном, громкими приказаниями, этими традиционными аксессуарами кино?»

Конечно, кино предоставляло ему определенную свободу творчества, своего рода праздник, где он мог удовлетворять свое богатое воображение, воплощать в жизнь свои мечты, но Феллини не решался на эту авантюру, в которой необходимо быть одновременно маньяком и деспотом. Однако примеры Росселлини, Латтуады, Джерми и успех их фильмов, в который он тоже вносил свой вклад, побуждали его сделать решительный шаг.

Вдохновленные лестными отзывами в адрес «Преступления Джованни Эпископо», Альберто Латтуада и Федерико решают вместе с женами, Карлой дель Поджо и Джульеттой Мазиной, создать компанию по независимому производству нового фильма. Бьянка, сестра Альберто Латтуады, и его отец, Феличе Латтуада, тоже присоединяются к этому кооперативу «мужей и жен», как его назовут журналисты. Бьянка станет директором компании, а Феличе сочинит музыку к будущему фильму. Все это произошло, конечно, не случайно, а благодаря идее Феллини создать фильм, посвященный столь любимому им миру варьете. Назовут его «Огни варьете».

Феллини и Латтуада работали над сценарием вместе с Туллио Пинелли и Эннио Флайяно[44], писателем. Флайяно, новичок в этой компании, будет сотрудничать с Феллини в течение последующих пятнадцати лет и так же, как Туллио Пинелли, станет соавтором сценариев десяти первых выдающихся фильмов Маэстро. Съемки фильма проводились летом 1950 года в студиях Скалера в Риме, а натуральные съемки — в Капранике, в пятидесяти километрах от Рима. Во время съемок царила

спокойная непринужденная атмосфера. В качестве главного оператора друзья пригласили Отелло Мартелли, которым Федерико восхищался во время съемок «Пайзы». Остальные обязанности они поделили между собой. Альберто, как опытный режиссер, выбирал планы для съемок, решал технические проблемы и руководил монтажом. А Федерико, более знакомый с миром артистов варьете, путешествующих по провинциальным городам Италии, хорошо знающий их нравы, соперничество, их проблемы и нищету, подбирал наиболее привлекательные персонажи, забавные или мелодраматические ситуации.

Авторы сценария отказываются от неореализма, когда описывается конкретная жизнь в ее повседневной реальности, в самых грустных аспектах, без идеализации. В сценарии «Огни варьете» большое внимание уделяется психологии персонажей, их мечтам, их иллюзиям и разочарованиям. О чем он? Речь идет о маленьком провинциальном театре, кочующем из одного небольшого городка в другой, с трудом сводя концы с концами. В одном из городков молодая красотка, мечтающая о карьере актрисы, очаровывает стареющего руководителя труппы (Пеппино Де Филиппо), и он берет ее в свою труппу. Это вызывает ревность актрис труппы и в первую очередь преданной ему любовницы (Джульетта Мазина). Влюбленный антрепренер бросает свою труппу и отправляется со своей юной протеже в турне по кабаре больших городов… Но наступает день, когда она сбежит с импресарио (Фолько Лулли), который действительно сделает из нее актрису. А покинутый герой возвращается в свою старую труппу, где его утешает верная любовница, никогда его не предававшая. И снова начинаются поездки из деревни в деревню, из одного пригорода в другой, в вагонах третьего класса и остановки в затрапезных постоялых дворах. Но главного героя не покидает мечта поставить настоящее представление. И однажды, когда его подруга отошла, он обращается к красивой молодой девушке, сидящей в вагоне напротив него: «А вы актриса? Нет? И тем не менее вы могли бы…»

Несмотря на очень теплые отзывы прессы, фильм «Огни варьете» с коммерческой точки зрения потерпел фиаско. Это произошло потому, что другой фильм на тот же сюжет в некотором смысле украл у него успех. Карло Понти, опасаясь, что Латтуада и Феллини могут послужить уроком для других и кинематографисты перестанут обращаться к известным продюсерам за финансовой поддержкой, гневно отреагировал на создание этой независимой компании. В то время как Альберто и Федерико снимали фильм на собственные средства, он нанял Альдо Фабрици и молодого актера с обворожительной улыбкой —

Марчелло Мастроянни, чтобы снимать фильм «Собачья жизнь». Режиссеры — Стено и Марио Моничелли, сценарий Стено, Амидеи, Маккари, а музыку к фильму написал Нино Рота. История, рассказанная в фильме, удивительно похожа на сюжет «Огней варьете». Молодая красивая девушка использует талантливого комика, возглавляющего труппу провинциального театра, чтобы добиться успеха на сцене. Но как только она этого добивается, то покидает его. Следует также заметить, что когда Феллини еще только вынашивал идею «Огней варьете», они с Альдо Фабрици обращались к Карло Понти, но он отказал им.

Естественно, что независимая компания не пережила этот неудачный опыт. Феллини и Латтуаде придется потратить годы, чтобы расплатиться с долгами, и это отразится на их отношениях. Альберто снова начнет работать для Карло Понти и Дино Де Лаурентиса. А Федерико, увлекшийся режиссурой, будет проводить все больше времени у Луиджи Ровере, пытаясь найти новую идею, которую он сам смог бы реализовать. А в ожидании он снова возвращается к работе сценариста со своим верным другом Туллио Пинелли.

Сначала они обращаются к криминальной комедии «Город защищается» Пьетро Джерми. Над сценарием работают втроем — Феллини, Пинелли и Пьетро Джерми. Режиссер — Пьетро Джерми. В Риме четыре преступника идут на ограбление, но попадают в ловушку по собственной вине. Схожие персонажи и ситуации уже фигурировали в другом фильме — «Бандит», где действие тоже происходит в Риме, городе, который так хорошо знаком Феллини.

Следующий фильм, «Разбойник с Такка дель Люпо», они сделали по рассказу писателя Риккардо Баккелли. Он посвящен борьбе с бандитизмом после объединения Италии в 1861 году, когда был провозглашен королем Виктор Иммануил II. Однако фильм был плохо принят как зрителями, так и критикой. Эта неудача положила конец сотрудничеству Федерико и Пьетро Джерми.

В фильме «Европа 51» Роберто Росселлини главная героиня — богатая женщина, эгоистичная и пустая, до такой степени занята светской жизнью, что не уделяет никакого внимания своему двенадцатилетнему сыну. Во время очередного приема в их доме мальчик, чувствующий себя никому не нужным, в отчаянии пытается покончить с собой, бросившись с лестницы. Он хотел привлечь к себе внимание и любовь матери. Мать, потрясенная происшедшим, страдает от угрызений совести и сознания собственной вины. Теперь она решает изменить свою жизнь и посвятить ее другим. Ее окружение, столь же

эгоистичное, какой была она, уверено, что это всего лишь ее очередной каприз. Но когда она помогает преступнику скрыться от полиции, ее арестовывают. Чтобы избежать суда, мужу удается доказать, что она сошла с ума, и ее помешают в психиатрическую лечебницу.

Феллини, участвовавший в работе над сценарием фильма, изображавшего мир, где альтруизм принимается за безумие, чувствовал себя как-то неуверенно. Он восхищается Росселлини, тем, как смело он берется за изображение человеческих проблем, политических и социальных, но опасается, что сам он может с этим не справиться. В конце концов он предпочитает отстраниться и ограничивается только несколькими советами Роберто во время съемок фильма. В фильме роль главной героини исполняет Ингрид Бергман, а в небольшой роли снялась Джульетта Мазина. Фильм будет представлен на Венецианском международном фестивале без имени Феллини в титрах.

Федерико, устранившись от работы над «Европой 51», сопровождает Джульетту Мазину в Турин. Луиджи Ровере предложил ей еще раз сыграть роль забавной и трогательной проститутки в фильме «Закрытые ставни», первой экранизации пьесы кинокритика Джанни Пуччини. С первых же дней съемок продюсер видит, что все идет очень неудачно, увольняет режиссера, останавливает съемки и просит Феллини продолжить их в качестве режиссера. Но сюжет фильма совсем не вдохновляет Федерико, и он очень дипломатично отказывается от предложения и советует Ровере пригласить Луиджи Коменчини. В то же время, чтобы съемочная группа не теряла ни время, ни деньги, он все-таки соглашается снять несколько сцен в ожидании прибытия нового режиссера. Ровере, пораженный профессиональной добросовестностью и мастерством Феллини, пообещал доверить ему реализацию нового фильма. И оказия не заставила себя ждать…

Летом 1951 года Карло Понти дал им прочесть «Дорогой Иван», несколько машинописных страниц Микеланджело Антониони[45]. Речь шла о молодом эмигранте из провинции, который, покинув невесту, приезжает в столицу и становится довольно успешным актером, снимающимся для фотокомиксов. И когда он меньше всего этого ожидал, в столицу неожиданно прибывает соблазненная и покинутая им невеста… Антониони, снимавший до сих пор только документальные фильмы, хотел снять фильм на этот сюжет. Карло Понти заинтересовался сюжетом, но нужно было решить ряд проблем по финансированию. Он просит Феллини и Пинелли заняться

адаптацией сценария. По их сценарию брошенная невеста станет молодой женой, совершающей свадебное путешествие в Рим. Она тайком покидает отель, где остановилась с мужем, чтобы встретиться со своим любимым героем фотокомиксов. Но подобная адаптация совсем не понравилась Антониони. Тогда Карло Понти перепродает эту историю другому продюсеру — коммендаторе Мамбронио, который хочет поручить снимать фильм Латтуаде. После целого ряда перипетий этот проект в конце концов окажется у Луиджи Ровере, и он предложит Федерико снимать фильм:

— Почему бы тебе не сделать этот фильм? В конце концов, когда ты в течение двух дней снимал «Закрытые ставни», ты очень хорошо с этим справился.

Федерико не заставил уговаривать себя долго. Сюжет погружал его в мир его дебютов в журнале «Марк Аврелий» и на радио, где он чувствовал себя словно рыба в воде. Он тут же принялся за работу с Туллио Пинелли и Эннио Флайяна, чтобы усовершенствовать сценарий. Главным кинооператором он приглашает Артуро Галлеа, «стреляного воробья», прекрасно владеющего всеми тонкостями своей профессии, с которым он столкнулся во время своего кратковременного участия в съемках фильма «Закрытые ставни». Федерико настойчиво просит Нино Рота написать музыку для фильма. С ним он познакомился при работе над фильмами «Преступление Джованни Эпископо» и «Без жалости». С тех пор он поддерживал с Нино Рота очень теплые дружеские отношения. Роль актера фотокомиксов будет доверена Альберто Сорди. С ним Федерико столкнулся впервые еще в трудные годы, а затем во время съемок «Преступления Джованни Эпископо». Подбор остальных актеров оказался более сложным. В роли молодого мужа Федерико видел Пеппино Де Филиппо, исполнившего роль руководителя труппы в «Огнях варьете». Но Луиджи Ровере стал возражать:

— Он не принесет ни лиры. Возьми лучше Карло Крокколо.

В конце концов Федерико возьмет на эту роль непрофессионального актера, которого он случайно встретил в просмотровом зале. Это был Леопольдо Триесте, драматург из Калабрии, тридцати четырех лет. Он играл роль священника, расстрелянного во время мексиканской революции, в фильме по одному из его произведений. По собственному признанию Феллини, он не знал, что могло вызвать у него такой безудержный хохот при виде фрагмента пробных съемок, так как фильм о мексиканской революции так и не будет закончен из-за недостатка средств. Но с тех пор Леопольдо Триесте станет прекрасным актером, очень популярным в Италии, и очень

близким другом Феллини. Очень непросто было и с выбором актрисы на роль молодой замужней женщины. Джульетта Мазина была убеждена, что эта роль для нее, но Федерико был иного мнения. Он предпочитал доверить эту роль Брунелле Бово и поручил Эннио Флайяно деликатную миссию убедить Джульетту играть роль второго плана, более того — снова роль проститутки. Ее реакцию можно было предвидеть. Она обрушила свой гнев на Эннио:

— Мне надоела эта роль проститутки, которая приклеится ко мне! Я не уверена, что смогу ее сыграть!

— Но так решил твой муж.

— Ах, мой муж! Трус, у которого не хватило смелости самому сказать мне об этом, и он поручил это тебе.

— Вовсе нет. Он как раз боится, что персонаж Ванды не для тебя. Это маленькая необразованная, глупая провинциалка, а ты — слишком городская, слишком умная. Для этого персонажа больше подходит Брунелла Бово, которая выглядит как примитивная читательница журнала «Болеро».

В мае 1947 года, после кошмара войны, издатель Чино дель Дюка, обосновавшийся во Франции с 1932 года, начал издавать новый журнал «Мы вдвоем». Этот еженедельный журнал, специально предназначенный для женщин, предлагал в форме романов в картинках (комиксов) сентиментальные истории, в которых герои, обязательно молодые и красивые, триумфально преодолевали любые испытания. Эти истории любви всегда кончались хорошо, как правило, — счастливой свадьбой. В июне 1949 года Чино дель Дюка решил заменить рисунки настоящими фотографиями и издал «Фестиваль», первый фотокомикс. Поначалу для этих фотографий позировали звезды той эпохи. Успех был такой, что через год, в августе 1950 года, журнал «Мы вдвоем» появился тоже с фотокомиксом. Параллельно в Италии два его младших брата, Доменико и Альчео дель Дюка, заставляют мечтать итальянок, издавая журналы «Гранд-отель» и «Болеро». Это карманное кино на бумаге тиражом два миллиона экземпляров, а число читателей возрастает до пяти миллионов. Более того, эти журналы инициируют появление очень обширной почты читателей. Читательницы, прикрываясь псевдонимом, решаются писать пламенные письма любимым героям или спрашивать совета у редакции, чтобы разобраться в собственных сентиментальных проблемах. Так родилась «сердечная пресса».

Первый фильм, самостоятельно сделанный Федерико, назовут «Белый шейх». Молодая супружеская пара из провинции отправляется в свадебное путешествие в Рим. Утомленные долгой

поездкой, они выходят на перрон вокзала Термини. Ванда (Брунелла Бово), простушка и мечтательница, оказывается в толпе приезжих, где ее толкают из стороны в сторону. Иван (Леопольдо Триесте), респектабельный провинциал, безуспешно пытается поймать на себе взгляды из толпы. Немного испуганные, они приезжают в отель. Иван звонит своему дяде, занимающему солидный пост в Ватикане, сообщает о приезде и просит помочь познакомиться с городом. Но главная цель их свадебного путешествия — присутствовать на коллективной аудиенции у папы, чтобы получить его благословение. Договорившись обо всем с дядей, муж прилег отдохнуть и уснул, удовлетворенный и спокойный. А его жена, большая любительница фотокомиксов, мечтает только об одном: встретиться с Белым шейхом, в которого она тайно влюблена и которому пишет через журнал восторженные письма под псевдонимом «Влюбленная куколка». Она, подталкиваемая непреодолимой силой, пользуется тем, что муж уснул, чтобы выскользнуть из номера… и вскоре с бьющимся сердцем оказывается перед зданием, в котором помещается редакция журнала. Наконец наступил столь долгожданный момент, чтобы реализовать свою мечту. Она заявляет сотруднику журнала, что хочет встретиться с Белым шейхом. Именно в этот момент группа актеров вышла из зала редакции, чтобы отправиться на съемки. И среди них — Белый шейх (Альберто Сорди). Восхищенная Ванда узнала всех персонажей, но в замешательстве не может найти своего идола. Она уже была готова разрыдаться от отчаяния. В этот момент кто-то пригласил ее сесть в грузовой автомобиль вместе с другими актерами. Забыв все — мужа, семью, свадебное путешествие и аудиенцию у папы, — она уезжает вместе с труппой… А в отеле Иван в отчаянии из-за необъяснимого исчезновения жены. Но у него недостает смелости рассказать правду своим родителям, и он заявляет, что она заболела… Между тем артисты приехали на пляж. На какое-то мгновение Ванда осознает свое положение и решает вернуться в отель… Но неожиданно перед ней предстает Шейх с тюрбаном на голове и в роскошном белом плаще. Она почувствовала себя парализованной этим прекрасным видением, мысли путаются в ее голове. Снова забыв обо всем, она позволяет одеть себя рабыней гарема, танцует с рыцарем своих грез, участвует в фотосъемках… В Риме Иван, продолжая ее разыскивать, знакомится с городом вместе со своими родителями и продолжает держать их в неведении… На пляже невинная и романтическая Ванда, все еще в плену своего необыкновенного приключения, соглашается на прогулку на барке, предложенную ей Шейхом, не подозревая о его намерениях. И только в тот

момент, когда он стал слишком настойчив, она обнаружила, что он совсем не такой, каким она его воображала. Налетевший шторм помогает ей избежать его домогательств, но угрожает опрокинуть барку. Их спасают от гибели смельчаки и доставляют на берег. На пляже их ожидают режиссер, актеры, прохожие, привлеченные происходящим, и среди них жена Шейха, вернее, актера. Энергичная и решительная женщина в ярости дает пощечину Ванде, в то время как жалкий, лицемерный и подлый соблазнитель трусливо удаляется. Пристыженная Ванда убегает в слезах… В Риме Иван проводит вечер в опере. Ему удается ускользнуть на несколько минут, чтобы сообщить в комиссариат об исчезновении жены. Но он делает это так нелепо, что его принимают за сумасшедшего… Вернувшись в отель, он обнаруживает там своих родителей, которые решили навестить больную. Хотя его объяснения становятся с каждым разом все более запутанными, ему все-таки удается в очередной раз отговорить их подниматься к нему в номер. В полном отчаянии Иван бродит всю ночь по обезлюдевшим улицам Рима и встречает двух проституток, Фельгу и Кабирию (Джульетта Мазина). Они внимательно выслушивают его, пытаются успокоить и приглашают к себе… А в это время Ванда, все еще одетая одалиской, жалкая, на грани отчаяния, возвращается в Рим. Она звонит портье и просит его передать мужу ее последние пожелания, а затем решает броситься в Тибр. Ее спасает прохожий и препровождает в психиатрическую лечебницу… Казалось, все пропало. Обескураженный и исхудавший, Иван возвращается в отель, где сталкивается с ошеломленными родителями, ожидающими его. Но ему снова удается отложить их встречу с его женой… Затем он мчится в лечебницу и наконец находит Ванду… Объяснения будут позже… В данный момент совершенно необходимо соблюсти приличия, переодеться и присоединиться к родителям на площади Святого Петра на аудиенции у папы, чтобы, как и сотни других молодоженов, получить его благословение.

Фильм снимали в сентябре 1951 года на улицах Рима и на пляже Фреджены, курортного местечка в сорока километрах от столицы. Первый день съемок начался неудачно. Хотя Федерико выехал на рассвете, прибыл он с опозданием. По дороге он проколол колесо своего «фиата», сам не смог поменять колесо и очень нервничал. На счастье, мимо проезжал сицилийский грузовой автомобиль, водитель остановился и помог Федерико установить запасное колесо. Он поехал дальше, волнуясь, словно студент перед экзаменом. Он даже бормотал молитву, но и это не

принесло облегчения.

Его первые распоряжения актерам и техникам были несколько неуверенными. Он не соблюдал плана работы, установленного директором картины Энцо Провенцале, и часто спорил с ним. Этот первый день, посвященный съемкам сцены на барке, оказался катастрофическим. Одной из причин было сильное волнение на море. Федерико никак не удавалось поймать в кадр барку, которую волны бросали из стороны в сторону, и она ежеминутно уходила за рамку.

— А завтра? — спросили его.

— Завтра я сделаю то, что мы не сделали сегодня, — спокойно ответил Федерико, — мы снимем сцену в море… на пляже.

— Ни в коем случае! — воскликнул директор картины.

— А я, напротив, думаю, что это можно сделать… — ответил Феллини.

Много позже он признавался: «Я совершенно не был уверен, но это ничуть не поколебало моего абсолютно необоснованного спокойствия».

На следующий день, как и предвидел Федерико, сцена была снята на песке: барка с актерами стояла на берегу, а впечатление было такое, будто она в открытом море. Провенцале предпочел покинуть место съемки и продолжал работать на расстоянии, используя своего помощника как посредника. А Федерико стал решительно руководить съемкой, стоя за камерой и выкрикивая приказы через мегафон:

— Мотор!

— Хлопушка!

— Действие!

Далее съемки стали проходить в непосредственной и веселой атмосфере, какая обычно царит среди отдыхающих. Вскоре, в феврале 1952 года, был закончен монтаж картины, которую хотели представить для участия в отборе итальянских фильмов на кинофестиваль в Каннах в апреле. Три фильма были уже отобраны: «Два гроша надежды» Ренато Кастеллани[46], «Шинель» Альберто Латтуада по новелле Гоголя, «Умберто Д.» Витторио Де Сика. Четвертый фильм выбирали из двух: «Белый шейх» Феллини и «Полицейские и воры» Стено и Моничелли с Тото и Альдо Фабрици. В Канны решили отправить фильм «Полицейские и воры», который получит приз за лучший сценарий, а Гран-при будут удостоены фильмы «Два гроша надежды» и «Отелло» Орсона Уэллса, исполнившего также главную роль. А «Белый шейх» был представлен на Венецианском фестивале в сентябре, в

один день с фильмами «Логово разбойников» Пьетро Джерми и «Европа 51» Росселлини. Публика встретила фильм Феллини очень тепло, зрители смеялись и аплодировали, но пресса в своих оценках не была единодушна. Киножурнал «Бьянко и Неро» представил две противоположные оценки критиков. Один из них считал, что «фильм декадентский, отличается грубым вкусом и банальной композицией», в то время как другой заявил, что «Феллини проявил себя как состоявшийся режиссер, создав фильм целиком в своем стиле».

В коммерческом плане «Белый шейх» оказался убыточным. Частично в этом виноват продюсер Луиджи Ровере, хотя он будет говорить: «Мы сделали прекрасный фильм, опережающий время лет на пять». И Федерико знал, что это правда. Он приобрел опыт, стал более уверенным в себе. Он знает, что сделал хороший фильм, даже если его иногда упрекали в том, что он не вмешивается в политику в стране, где кино склоняется все больше и больше к левым силам. Иногда его даже рассматривали как реакционера. А Роберто Росселлини болезненно реагирует на то, что его ученик становится полноправным кинематографистом. Федерико не соглашается с замечаниями Роберто по некоторым сценам в фильме, в частности сцене, снятой на песке, и у Роберто создается впечатление, что Федерико не нуждается больше в его советах. Он бросает ему с раздражением:

— Если на полотне Рафаэля появляется пыль, ее обязательно нужно сдуть, не так ли?

Недовольство Росселлини длится недолго. На следующий год Роберто, заболев, просит Федерико снять вместо него финальную сцену его фильма «Где же свобода?». Это история парикмахера, отсидевшего в тюрьме двадцать лет за убийство любовника своей жены и освобожденного за хорошее поведение. Но столкнувшись на воле с жестокостью и несправедливостью, он стремится снова вернуться в тюрьму. В роли парикмахера — гениальный комик Тото[47], вызывающий всеобщее восхищение. Федерико был очарован им и всегда мечтал работать с этим замечательным актером. Тото, родом из Неаполя, на самом деле по рождению был Антонио де Куртиз Гальярди Дюкас Комнено ди Бизанцио, действительно королевских кровей. Он происходил из семьи Комнэне, которая дала шесть императоров Византии. В 1946 году неаполитанский суд восстановил полное имя Тото: его королевское высочество Антонио Флавио Гриффо Фокас Непомучено Дукас Комнено Порфирогенито Гальярди де Куртиз Византийский, герцог Палатинский, рыцарь Священной Римской империи, наместник Равеннский, граф Македонский и Иллирийский, князь Константинопольский, Киликийский,

Фессалийский, Понтийский, Молдавский, Дарданийский и Пелопоннесский, герцог Кипрский и Эпирский, герцог и граф Дривастский и Дураццский. Прежде чем дать команду «мотор» и услышать «хлопушку», Федерико, очень смущаясь, говорил ему:

— Князь, вот что мы могли бы сделать… Князь, пожалуйста, пройдите туда, вперед…

— Конечно, но вы можете называть меня Антонио, — отвечал Тото, выпучив глаза и вращая ими, словно шарами, чтобы разрядить атмосферу.

В последующие годы Феллини и Росселлини продолжат ценить друг друга, восхищаться друг другом, но с некоторой долей соперничества. Федерико будет свидетелем сложных взаимоотношений своего друга с Ингрид Бергман, их сцен ревности, их развода, его путешествия в Индию, его нового брака, его рассуждений об упадке кинематографа, его теорий о телевидении как дидактическом инструменте, его исторических фильмов. Роберто тоже будет внимательно следить за творчеством Федерико, постоянно повторяя, что он заблуждается, что он сбился с пути. Он совершенно не одобрит «Сладкую жизнь». Исторические фильмы Росселлини не интересуют Федерико, а для Роберто фильмы Феллини — это лишь маленькие фантазии, не представляющие интереса. Но когда 4 июня 1977 года Росселлини умер, Федерико, несмотря на их расхождения во взглядах, почувствует себя неизмеримо одиноким, словно осиротевшим.

В ОБЪЕКТИВЕ НИНО РОТА

В отличие от многих композиторов Нино Рота не посещает студии, где монтируют фильмы. Более того, он не сидит в просмотровых залах, где неоднократно пересматривают фильм, для которого он будет писать музыку. Если Федерико, по его собственному признанию, не является горячим поклонником музыки — музыка делает его слишком меланхоличным, — то Нино Рота не более увлекается кино: оно его усыпляет. Он предпочитает, чтобы Федерико пересказывал ему свой фильм, чтобы он описывал ему сцены, объяснял чувства героев и эмоции, которые он хотел бы вызвать у зрителей. Нино настолько же молчалив, насколько говорлив Федерико. Он сидит за пианино, позволяя пальцам перебирать клавиши, слушая или переставая слушать своего неистощимого друга. Он напевает вполголоса, импровизирует, и в какой-то момент возникает мелодия, которая будет воздействовать на фильм, словно алхимия, и отпечатается в памяти каждого зрителя.

Нино Рота, родившийся в Милане 3 декабря 1911 года, был вундеркиндом. Его дед по материнской линии, Джованни Ринальди (1840–1895), талантливый пианист и композитор, которого называли итальянским Шопеном, был широко известен в Европе. Бабушка по материнской линии также была пианисткой. И его мать, Эрнеста Ринальди, тоже пианистка, естественно, использовала все возможности, чтобы обеспечить сына самыми лучшими преподавателями музыки и композиции. Он обучался в консерватории Милана и в Академии Санта-Чечилия в Риме. Его преподавателями были самые выдающиеся мэтры эпохи: Ильдебрандо Пиццетти, затем Альфредо Казелла, бывший ученик Фора, друг Дебюсси, Равеля и Стравинского. В двенадцать лет Нино написал свое первое классическое произведение — ораторию «Детство святого Иоанна Крестителя». Она исполнялась на концертах в Милане и во Франции с 1923 года. Когда ему было около двадцати лет, друг семьи, выдающийся дирижер Артуро Тосканини, вдохновил его поехать в США, чтобы обучаться искусству дирижера. Получив стипендию, 1930–1932 годы он провел в Кертисовском институте Филадельфии, где обучался композиции у Розарио Скалеро и у Фрица Райнера, выдающегося дирижера венгерского происхождения. Вернувшись в Италию, он в 1933 году пишет свою первую музыку к фильму «Поезд третьего класса», довольно посредственной картине Рафаэлло Матараццо. С 1942 года, продолжая сочинять классические произведения — оперы, балеты, камерную музыку, пьесы для оркестра, — он

начинает работать для кино. Он написал музыку примерно для ста шестидесяти фильмов и телевизионных сериалов, многие из его сочинений исполняются до сих пор по всему миру.

Феллини и Нино Рота уже встречались прежде в кулуарах компании «Люкс фильм». Кроме того, Рота написал музыку к двум фильмам по сценариям Федерико. Но настоящая их встреча произошла во время съемок «Белого шейха» в 1951 году. К тому времени сорокалетний Нино Рота уже сочинил музыку к шестидесяти фильмам. Это была какая-то магическая встреча. Нино Рота станет неотъемлемым соучастником творчества Федерико, обязательным создателем музыки к его фильмам.

Нино Рота, среднего роста, приветливый, скромный, жизнерадостный, с сияющими лукавыми глазами и профилем Пьеро, мечтатель и фантазер, каких так любил Федерико. Из всех сотрудников Феллини именно он понимал его лучше других и умел великолепно передать его душевное состояние, его точку зрения, его иронию. Нино — очень душевный, необычайно добрый и очень наивный. Ни единое облачко, никакое разногласие, никакой спор никогда не омрачат их отношения, основанные на взаимной привязанности, очень сердечной, почти братской.

Среди наиболее знаменитых работ Нино Рота, помимо музыки к семнадцати из двадцати трех фильмов Федерико Феллини, следует назвать музыку к фильмам «Чувство», «Белые ночи», «Рокко и его братья», «Леопард» Лучино Висконти; «Плотина на Тихом океане» и «На ярком солнце» Рене Клемана; «Ромео и Джульетта» Франко Дзеффирелли; «Война и мир» Кинга Видора; «Ватерлоо» Сергея Бондарчука; «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы и многим другим.

Нино Рота — композитор Феллини и останется таковым до конца своих дней, до 10 апреля 1979 года. В документальном фильме о Феллини, созданном Дамианом Петтигрю в 1992 году, Федерико признается: «Когда он умер, он оставил мне только царство молчаливых теней».

ПЕРВЫЙ УСПЕХ

Несмотря на сложное экономическое положение в послевоенные годы, Италия 1950-х годов пытается преодолеть недавнее фашистское прошлое и справиться с бедствиями, вызванными войной. Постепенно, шаг за шагом, внедряя новую технику, итальянцы стали исправлять ситуацию в стране. Строятся новые дороги и жилые дома, школы и больницы, оживают городские пригороды, большое внимание уделяется развитию науки. Страна перестраивается, модернизируется, и жизнь постепенно налаживается, что позже экономисты назовут итальянским чудом.

В 1952 году в атмосфере больших надежд, потрясений и эйфории у Федерико возникает желание снять современную сказку, забавную и жестокую одновременно. Два главных персонажа, совершенно чуждые друг другу, волею судеб, сами не зная почему, отправляются в дорогу. Одну из главных ролей исполнит Джульетта Мазина, которая уже давно вызывала желание у Федерико сделать фильм специально для нее:

«<…> она, по-моему, наделена поразительным даром: очень непосредственно выражать удивление, растерянность, неистовое веселье и комическую серьезность, как это делает клоун. Джульетта — это актриса-клоун, самая настоящая клоунесса».

Так случилось, что в то же время Туллио Пинелли вернулся из отпуска с идеей нового фильма. Позже он рассказал об этом Дамиану Петтигрю в интервью, состоявшемся в Риме в мае 2001 года:

«Моя семья все еще в Турине в Пьемонте, и каждый год я езжу на машине из Рима в Турин. Тогда еще не было автострады и дорога проходила в горах. Однажды на склоне горы я увидел Дзампано и Джельсомину. Крупный мужчина тащил тележку с фургончиком, украшенным изображением сирены, а сзади ее подталкивала маленькая хрупкая женщина. Вот тогда и возникла у меня идея рассказать историю людей, которые проводят свою жизнь на дороге, большой дороге. Я вернулся в Рим и сказал Федерико: „Мне кажется, у меня есть идея, которая мне очень нравится, для твоего следующего фильма“. А он ответил: „Но у меня тоже есть идея. Расскажи мне сначала твою“. Выслушав, он сказал: „Это та же идея“. Вернее, почти та же, она была скорее о маленьком цирке. Мы объединили обе идеи и сочинили сюжет „Дороги“: маленький цирк и люди, живущие на большой дороге».

Федерико и Туллио, охваченные лихорадочным творческим возбуждением, провели остаток дня, обсуждая проект.

Воодушевленный Федерико описывал Туллио жизнь в деревнях и долинах тоскано-романьольских Апеннин зимой, когда он был еще мальчишкой. Он рассказывал про оглушительный визг свиней, почуявших угрозу, когда с гор спускались кастрировать их здоровенные мужики с большими ножами, висящими на поясе, совсем как на картинах Брейгеля. Он вспоминал, как женщина чинила матрас во дворе фермы, сшивая клоки ваты, или как перекупщик лошадей Нази сломал себе ноги, когда пытался спилить сук дерева, неудачно сев на него. Он описывал приезд литейщиков в грохочущей тряской машине, а также бурные ссоры и драки крестьян…

Фильм назовут «Дорога». В нем рассказывается история Джельсомины, маленькой босоногой клоунески, доброй и отзывчивой, которую ее мать продала за десять тысяч лир Дзампано. Дзампано — бродячий циркач-силач, грубый и жестокий, демонстрирующий на ярмарках свою силу, разрывая цепи на груди. Джельсомина становится его ассистенткой, его рабыней и спутницей. Они путешествуют в небольшом фургоне по дорогам из деревни в деревню, где дают представления любопытной и жадной до зрелищ публике. В своих скитаниях они встречаются с бродячим цирком и начинают выступать в составе этой труппы. Канатоходец Матто постоянно подшучивает над Дзампано, что вызывает у того ярость. Однажды он даже набросился на Матто с ножом, после чего их обоих выгоняют из цирка. Джельсомина прониклась симпатией к Матто, она восхищалась бесстрашием канатоходца, а он, в свою очередь, даже предлагал ей бросить силача и уйти с ним. Но она, несмотря на грубость и жестокость Дзампано, чувствует, что этот невежественный тиран нуждается в ней, и отказывается его покинуть. Однажды они снова встречают на глухой дороге канатоходца, Дзампано набрасывается на него и жестоко избивает. Матто умирает, а силач заметает следы… У потрясенной Джельсомины начинается помутнение рассудка. А жестокий Дзампано, опасаясь, что она может предать его, бросает ее в поле, когда она уснула. Оставшись один, он продолжает свою бродяжническую жизнь. Через несколько лет он вернулся в эту местность и узнал, что Джельсомина умерла вскоре после его ухода. Только тогда он осознает, что значила она для него, насколько пустым стало его существование без нее. И этот монстр, в котором наконец проснулась человечность, оплакивает ее и себя, глядя на безбрежное море.

Луиджи Ровере в тот момент испытывал серьезные материальные затруднения и, к его большому сожалению, был не в состоянии обеспечить производство этого фильма. Он уступает

свои права другому продюсеру — Лоренцо Пегораро, патрону и главному акционеру компании «ПЕГ продакшн фильм». Пегораро хотел бы сделать фильм с Федерико, но помнит фиаско «Белого шейха» и боится начинать работу над сюжетом об этих несчастных бродячих циркачах. Он предпочитает финансировать какую-нибудь легкую комедию. Поэтому Федерико вынужден временно отложить работу над «Дорогой».

С Туллио Пинелли и Эннио Флайяно он работает над сценарием фильма «Маменькины сынки»[48]. Речь идет о молодых буржуа, ведущих праздный образ жизни. Лето они проводят на пляже, соблазняя туристок, а зимой погружаются в мечты о лете. Их пятеро. Это тридцатилетние парни, праздношатающиеся и пустые, пренебрегающие скромной работой в надежде, что какая-нибудь счастливая случайность позволит им занять блистательное положение в Милане или Париже. Эти неисправимые бездельники говорили только о женщинах и любовных приключениях, часами сидели в уютном кафе или отправлялись в кинотеатр. Эти лентяи, которых содержали их семьи, маялись от безделья и ожидали чуда, которое изменило бы их жизнь.

В памяти Федерико всплывают сцены из жизни маленького провинциального городка его детства на берегу Адриатики. Он решает снимать фильм на студии «Чинечитта», а натурные съемки — на пляже Остии, в пятнадцати километрах от Рима, где будет воссоздана атмосфера пляжа Римини зимой. Начались съемки в декабре 1952 года под неусыпным надзором директора картины Луиджи Джакози, с которым Феллини пережил когда-то памятную эпопею «Последних Туарегов» в Триполи. Главный оператор фильма — Отелло Мартелли, музыка Нино Рота. Роли пятерых бездельников исполняют: Франко Интерленги (Моральдо), беспокойный и самый чувствительный в этой компании; Риккардо Феллини (Риккардо), любитель удовольствий, обладающий прекрасным тенором; Леопольдо Триесте (Леопольдо), интеллектуал, мечтающий стать писателем; Альберто Сорди (Альберто), беззаботный весельчак, и Франко Фабрици (не имеющий ничего общего с Альдо Фабрици) — в роли труса и гуляки Фаусто. Они проводят целые дни в бильярдной, ссорятся, мечтают о невозможной любви, о далеких путешествиях и необычайных приключениях. Каждый вечер по дороге домой они впадают в меланхолию и снова обсуждают все те же несбыточные мечты, которые помогают им переносить каждодневную скуку. Но однажды, вопреки собственному желанию, Фаусто вынужден жениться на Сандре, сестре Моральдо, попавшей по его вине в затруднительное положение.

Более того, он должен начать работать. Тем не менее он не отказывается от своих привычек, беспардонно изменяет жене и даже пытается соблазнить жену своего работодателя. После скандала в семье и взбучки от собственного отца Фаусто будет в очередной раз прощен Сандрой при условии, что он изменит образ жизни. Леопольдо, мечтающий стать писателем, попадает в сети старого актера-гомосексуалиста, который притворился, что заинтересовался его писанием, а сам стал делать дерзкие попытки. Остальные друзья будут продолжать слоняться по опустевшим улицам, пытаясь поднять настроение несбыточными проектами путешествий. Только Моральдо, набравшись мужества и ничего не сказав друзьям, ранним туманным утром найдет в себе силы уехать в большой город.

Для роли старого актера-гомосексуалиста Феллини выбрал Джованни Гращини, тогда как Лоренцо Пегораро предложил пригласить на эту роль Витторио Де Сика:

«В этом фильме нет ни одного имени! Вспомните о коммерческом провале „Белого шейха“. Сорди отталкивает зрителя. Леопольдо Триесте, кому Вы упрямо собираетесь снова доверить роль, тоже ничего собой не представляет! Прислушайтесь, по крайней мере, к моему совету: возьмите на эту роль Де Сика! Убедите его сыграть ее, отправляйтесь сами поговорить с ним, не разоряйте меня!»

Прислушавшись к советам продюсера, Федерико решил поехать к Витторио Де Сика, который был на двадцать лет старше его. Их первая встреча состоялась зимним вечером. Мэтр, работавший тогда над своим фильмом «Конечная станция», принял Феллини в вагоне-ресторане первого класса, стоявшем на запасном пути вокзала Рима. Он собирался ужинать, сидел в своем неизменном красном шарфе вокруг шеи. Де Сика встретил Федерико вежливо, усадил перед собой, предложил бокал вина и спросил своим певучим голосом, что он может сделать для него.

— Дорогой Витторио, я знаю, что вы слишком заняты на съемках своего фильма, но тем не менее мне хотелось бы предложить вам небольшую интересную роль, которая, я уверен, вас позабавит.

Де Сика, зная, с какими финансовыми проблемами столкнулся его молодой коллега, поддержал его, улыбаясь:

— Продолжайте.

— Это роль знаменитого актера, старого плута, который пытается соблазнить молодого писателя.

— Как! Гомик? — спросил Де Сика шепотом.

Немного поколебавшись, смущенный Феллини кивает:

— Да.

— Но… гуманный? — спросил Де Сика.

— Очень, очень гуманный, — спешит подтвердить Феллини.

— Потому что у гомиков бывает много человечности, больше чем можно было бы ожидать.

— Да, конечно, несомненно, — соглашается Феллини.

Покачивая головой, Де Сика дает понять, что колеблется.

— Всю жизнь я играл соблазнителей. Но вы меня видите в роли извращенца? Ваше предложение оказывает мне честь. Браво, отличный персонаж. Мне нравится. Договоритесь о встрече с моим адвокатом. Мы еще поговорим об этом.

Но они больше не будут это обсуждать, что, несомненно, к лучшему, так как Де Сика слишком симпатичный и слишком привлекательный для роли такого персонажа. В конце концов на эту роль будет приглашен старый театральный актер Акилле Майерони.

Съемочная группа работала дружно, в приподнятом настроении, много шутили. Конечно, были и стычки с Пегораро, который совершенно не понимал Федерико и поспешил перепродать свои права Анджело Риццоли. К несчастью для Пегораро, так как 26 августа 1953 года на Венецианском международном фестивале «Маменькины сынки» будут иметь грандиозный успех. Причем и зрители, и пресса будут единодушны. Федерико получит «Серебряного льва» из рук председателя жюри Эудженио Монтале[49], будущего нобелевского лауреата 1975 года. Второго «Серебряного льва» получил японский кинорежиссер Кэндзи Мидзогути[50] за фильм «Сказки туманной луны после дождя», так как жюри фестиваля в тот год не присуждало «Золотого льва», а вручило шесть «Серебряных львов». Фильм Феллини был удостоен также трех «Серебряных лент»: как лучший фильм, за лучшую режиссуру и лучшую мужскую роль второго плана, которую исполнял Альберто Сорди. Несколько критических замечаний были высказаны молодыми представителями итальянских левых сил, пожелавших Феллини больше политической и социальной активности. Те, кто видел фильм, не забудут сцены, когда, возвращаясь на машине с друзьями после прогулки, Альберто Сорди поднимается, открыв крышу машины, и кричит рабочим на обочине дороги: «Эй, работнички!» — и делает оскорбительный жест, сопровождаемый непристойным звуком.

«Маменькины сынки» — первый фильм Феллини, завоевавший международное признание. Повсюду он имел большой успех: во Франции, в Аргентине, Америке, Англии, Испании. Многие режиссеры, вдохновленные успехом этого

фильма, будут пытаться ему подражать.

Триумфальное шествие фильма побудило продюсеров настойчиво требовать, чтобы Феллини сделал продолжение «Маменькиных сынков», но он категорически отказался. И, напротив, согласился на предложение двух продюсеров — Риккардо Джионе и Марко Феррери, режиссера будущего фильма «Большая жратва», снять серию фильмов и привлечь нескольких режиссеров. Чезаре Заваттини[51] был приглашен руководить созданием серии, целью которой было показать реальную жизнь и поступки людей. Серию назовут «Зритель» и будут демонстрировать ее на большом экране каждые шесть-восемь недель.

Федерико участвовал в этом проекте, который снова вернул его в атмосферу того периода, когда он вел рубрику в журнале «Марк Аврелий». Первый фильм, «Любовь в городе», объединил ряд короткометражек, созданных разными режиссерами: «Продажная любовь» Карло Лицциани (о проституции); «Бал в субботний вечер» Дино Ризи (о балах в пригороде); «Попытки самоубийства» Микеланджело Антониони (о четырех попытках самоубийства из-за любви); «Брачное агентство» Федерико Феллини; «История Катерины» Франческо Мазелли и Чезаре Заваттини (драма девушки, ставшей матерью) и «Итальянцы оглядываются» Альберто Латтуады (о мужчинах, которые оглядываются на женщин на улице). В короткометражном фильме по сценарию Туллио Пинелли и Феллини актер Антонио Чифариелло в роли журналиста якобы собирает сведения о методах работы и клиентах брачного агентства. При встрече со служащей агентства он сообщает о богатом друге детства, живущем в сельской местности и желающем жениться. Но у него есть одна проблема: он страдает ликантропией (помешательством, когда больной считает себя волком или другим животным). Как считает его лечащий врач, брак должен привести к выздоровлению. Агентство предложило Россану, молодую крестьянку, которая мечтает выйти замуж. Выслушав историю претендента на брак, она разволновалась:

— О, бедняга! По крайней мере, он добрый? Если он добрый, я знаю себя, я смогу приспособиться к нему.

Журналист, почувствовав, что не может дальше обманывать бедную девушку, прерывает переговоры с ней. Под предлогом неожиданных осложнений он объявляет ей, что проект не может быть осуществлен в настоящий момент.

Огорченная Россана, пожав плечами, вздыхает:

— Я знала, что это не для меня.

Федерико снимает свою короткометражку за несколько дней в убогой богадельне Сан-Мишель на берегу Тибра, где уже проводили съемки «Преступления Джованни Эпископо». Впервые он работает с выдающимся кинооператором Джанни да Венанцо, который будет снимать с ним «Восемь с половиной» в 1963 году и «Джульетту и духи» в 1965-м. Феллини и дальше с удовольствием работал бы с ним, если бы не преждевременная смерть Венанцо. Фильм выйдет в ноябре 1953 года, но не будет иметь у зрителей успеха, на который рассчитывали продюсеры. Поэтому останется единственным в задуманной ими серии. Критики окажутся более благосклонными, особенно они одобрят «Брачное агентство» Феллини. Феллини признавался, что эпизод с журналистом, которого смутило простодушие молодой девушки, взят им из собственной жизни: в прошлом нечто подобное случилось и с ним. Очевидно, он просто хотел оправдать в глазах Чезаре Заваттини идею подобного «расследования», естественно, полностью выдуманного. В отличие от Феллини другие режиссеры снимали реальные эпизоды, как это было предусмотрено изначально.

После успеха «Маменькиных сынков» Федерико снова берется за «Дорогу». На этот раз Лоренцо Пегораро менее сдержанно относится к проекту, но заявляет, что не хочет участия Джульетты Мазины в фильме. Как она и опасалась, роль проститутки буквально приклеилась к ней. Никто, даже Эннио Флайяно, не представлял ее в роли Джельсомины, чистой, невинной девушки.

— Но Джельсомина — это Джульетта! Именно для нее я написал эту роль. И именно она будет исполнять ее, — настаивал Феллини.

Пегораро так и не смог с этим согласиться, отказался от проекта и перепродал его Карло Понти и Дино Де Лаурентису, тогда работавшим вместе. Между Дино Де Лаурентисом и Феллини полное взаимопонимание. Они уже давно хорошо знают и ценят друг друга, так как часто встречались в студиях «Люкс фильма», где продюсер блестяще начал карьеру в 1949 году фильмом «Горький рис».

Дино, родившийся в 1919 году в Торре-Аннунциате, был ровесником Федерико. Недавно он объединился с Карло Понти, тоже давно работавшим в «Ля Люкс», чтобы создать кинокомпанию PDL (Ponti — De Laurentis). PDL уже имела в своем активе два фильма Росселлини, к которым имел отношение и Федерико, — «Европа 51» и «Где же свобода?».

Федерико заставил жену остричь волосы и даже, хотя фильм черно-белый, покрасить их в соломенный цвет. Чтобы выпрямить

волосы и сделать более взлохмаченными, он смазал их кремом для бритья. Он заставил ее надеть старую майку с короткими рукавами, бесформенную юбку и широкий плащ, слишком большой для нее. На ноги она надела короткие носки и изношенные полукеды. Затем он водрузил ей на голову старую бесформенную шляпу, а в руки дал трубу.

— И что я буду делать с этими обносками? — спросила оскорбленная Джульетта, всегда отличавшаяся элегантностью.

— Ты будешь изображать маленькую бродячую циркачку, наивную и нескладную, очень добрую, наделенную рассудительностью, преданностью, естественным чувством собственного достоинства, она испытывает внезапные приступы грусти, молчаливое восхищение, спонтанную радость и отчаяние, как маленький клоун.

— Я вижу этот персонаж как доброе создание, как жертву…

— Нет, совершенно не так, ты не должна играть Золушку, ты должна быть блистательным клоуном, сильным и задорным, то веселым, то меланхоличным, то одиноким.

— Одним словом, ты хочешь гримас?

— Я хочу гримас, но также фантазии и молчания, много молчания. Я хочу Джельсомину странную, своенравную, я не хочу слабого и покорного создания.

Гораздо сложнее для Феллини было подобрать актеров на мужские роли — Дзампано и канатоходца. Многочисленные пробы, в том числе и Альберто Сорди, не принесли удовлетворения режиссеру. К тому же оказалось, что Джульетта Мазина занята на съемках другого фильма: в очередной раз она исполняла роль проститутки, вернее, бывшей проститутки (Розиты), в фильме «Проклятые женщины». Это мелодрама о судьбе четырех бывших обитательниц публичного дома после его закрытия. Трех других экс-проституток сыграли Линда Дарнелл, Леа Падовани, Валентина Кортезе. Фильм снимал Джузеппе Амато[52], продюсер, ставший кинорежиссером. Федерико знал его хорошо: он продюсировал «Впереди свободно!», «Рим, открытый город», «Франциск, менестрель Божий», «Похитители велосипедов» и «Умберто Д.» Де Сика… Позже он станет продюсером «Сладкой жизни», «Маленького мира», «Возвращения Дона Камилло» и других фильмов.

Однажды Федерико приехал за Джульеттой на съемочную площадку Амато. Там он познакомился с Энтони Куинном[53], снимающимся в этом фильме, а также с американским актером Ричардом Бейсхартом, тоже приехавшим на студию за женой, Валентиной Кортезе. Оба актера произвели на Феллини большое

впечатление. Он почувствовал, что нашел исполнителей мужских ролей в своем фильме. После нескольких встреч за отличным обедом Феллини удалось убедить Энтони Куинна сыграть роль Дзампано. А Ричард Бейсхарт станет Матто, потешным канатоходцем и поэтом. И хотя Энтони Куинн будет занят в грандиозном фильме «Аттила, бич Божий» Пьетро Франчески, съемки «Дороги» начнутся в конце октября 1953 года.

Съемки проходили в очень суровых условиях: актеров поселили в маленьком отеле в горах без отопления и горячей воды; работать приходилось при минус пяти градусах на высоте 1375 метров на плато Овиндоли в горах Абруццо. Кроме того, средства были крайне ограниченны. Директор картины Луиджи Джакози опасался, что подобные условия могут испугать американских актеров, привыкших к роскошным гостиницам и высоким ставкам в Голливуде. Но внимание и доброта съемочной группы, чувство юмора и художественные качества фильма способствовали тому, что оба актера согласились на спартанские условия съемок. Они сохранят самые лучшие воспоминания об этой работе. В 1990 году Энтони Куинн прислал Федерико и Джульетте короткое письмо, в котором написал: «Для меня вы двое представляете вершину моей жизни» — и подписался «Антонио».

Когда до завершения съемок оставалось дней двадцать, во время работы над сценой на молу Фиумичино Федерико внезапно овладело уныние. Неспособный что-либо предпринять, растерянный, подавленный, он чувствовал себя так, будто проваливается в черную дыру. На самом деле это был приступ депрессии. Не прекращая работу, он начал лечение у главного итальянского психоаналитика, профессора Эмилио Сервадио. Но на первых же сеансах, лежа на диване, вдруг почувствовал, что задыхается, что его раздражает тиканье часов, и при первой возможности сбежал из кабинета психиатра. К счастью, состояние тревоги длилось недолго, но, начиная с этого случая, жизнь и фильмы Феллини тесно переплетаются. Его фильмы, отражающие его сознательное или неосознанное восприятие мира, рождаются из его снов, кошмаров, его переживаний, его фобий и его надежд:

«Я уже говорил, что никогда не собирался стать режиссером, но затем, с первого дня, с первого раза, когда я прокричал: „Мотор! Начали! Стоп!“ — у меня создалось впечатление, что я всегда это делал, и я не смог бы делать ничего другого, это я и это моя жизнь. Вот почему, делая фильмы, я только позволяю себе следовать своей природной наклонности, а именно желанию рассказывать средствами кино всякие истории, созвучные моему

образу мыслей. Я люблю рассказывать истории, в которых сложно переплетаются правда и фантазии, желание удивить, исповедаться, самооправдаться, дерзкое желание понравиться, заинтересовать, морализировать, быть пророком, свидетелем, шутом… заставить смеяться и сопереживать».

«Дорога» была завершена и представлена на Венецианском кинофестивале в сентябре 1954 года. Вот что написал критик Тино Раньери, подводивший итоги фестиваля для «Радио Триест»:

«Вечер демонстрации фильма проходил в несколько странной, напряженной, недоброжелательной атмосфере. Публика была рассеянной, беспокойной, возбужденной. Феллини и Джульетта Мазина, появившиеся в зале, были удостоены лишь нескольких слабых вспышек лучей прожектора. Показ фильма начался в какой-то холодной обстановке, которая кажется нам необъяснимой, если только это не вызвано усталостью участников фестиваля, как это теперь часто случается. Но „Дорога“ — это не неудачный фильм. Это прекрасный, моментами даже превосходный фильм… Публика, громко выражавшая неодобрение во время демонстрации, к концу изменила свое мнение. Но, несмотря на это, фильму не был оказан тот прием, какого он заслуживал».

На следующий день состоялась церемония награждения.

Фаворитом считался фильм Лукино Висконти «Чувство». Но христианские демократы у власти рассматривали Висконти как лидера коммунистов. С тех пор как в 1948 году Висконти снял фильм «Земля дрожит» в маленькой сицилийской деревне Ачитрецца у подножия Этны, в котором показал жизнь бедных рыбаков, напряженно работающих за кусок хлеба, он стал для итальянских левых певцом новых политических идей и неореализма. В 1950-е годы Италия была сильно политизирована. Культура склонялась к левым, а власть принадлежала правым. Помощник государственного секретаря по культуре Джузеппе Эрмини решил, что нашел в Феллини идеальный противовес кинематографу аристократа-марксиста, и стал оказывать давление на членов жюри. Пошли слухи, что «Дорога» будет отмечена премией, обойдя «Чувство». Но, как говорит итальянская пословица, «когда двое спорят, выигрывает третий». В результате «Золотой лев» был вручен Ренато Кастеллани за фильм «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира. «Серебряного льва» получили фильмы «В порту» Элиа Казана, «Семь самураев» Акиры Куросавы, «Управляющий Сансе» Кендзи Мидзогути и «Дорога» Федерико Феллини. Объявление этих премий вызвало возгласы неодобрения и свист в зале, а вслед за этим оскорбления

и обмен тумаками между убежденными неореалистами и сторонниками более психологического кино. Скандал стал полным, когда выяснилось, что, несмотря на выдающуюся игру Алиды Валли в «Чувстве» и Джульетты Мазины в «Дороге», жюри решило не присуждать премию за лучшую женскую роль. Как бы то ни было, фильм Феллини получил также две «Серебряные ленты»: за лучший фильм и за лучшую режиссуру.

Когда «Дорога» вышла на итальянские экраны, Пьер Паоло Пазолини[54], сделавший первые шаги как сценарист фильма «Девушка с реки» Марио Сольдати[55], заявил, что «Дорога» — настоящий шедевр, но мало кто его поддержал. Публика его фильм бойкотировала, многие критики заявляли, что это искусственное произведение, не соответствующее своей эпохе, надуманное и нереальное, запутанное, переполненное какими-то ухищрениями и наивностью. И напротив, в Париже, который итальянцы считают культурно отсталым, фильм был встречен единодушным восторгом. Потрясенные бьющей через край поэзией фильма и поразительной игрой Джульетты Мазины пресса и зрители не переставали выражать свое восхищение. По всему миру «Дорога» будет награждена примерно пятьюдесятью международными премиями, среди которых приз критики в Нью-Йорке и «Оскар» 1956 года как лучшему иностранному фильму. Джульетта будет названа американской прессой «Чаплином в юбке».

1 февраля 1966 года в интервью «Нью-Йорк таймс» на вопрос: «Кто вам больше всего нравится из киноактеров?» — великий Чарли Чаплин ответит: «Джульетта Мазина — актриса, которой я больше всего восхищаюсь. Она единственная, кто заставил меня плакать».

РАССКАЗЫВАТЬ ИСТОРИИ…

Мальчик, мастеривший марионеток, превратился в замечательного мастера сочинять и рассказывать истории. Желание рассказывать истории — вот что движет Феллини, когда он придумывает своих персонажей. Как и «Дорога», два следующих его фильма повествуют о судьбе жалких, обездоленных людей, которых голод, одиночество, невежество толкают подчас на преступления ради выживания. Речь о том, как скажет Феллини, чтобы «рассматривать жизнь, мир, людей объективно и без предубеждений».

Идею сценария фильма «Мошенники» подсказала история, случившаяся с ним в 1940 году, когда некто Лупаччио пытался заставить его продать фальшивые драгоценности актрисе, снимающейся в кинокомпании «Чинечитта».

Так как Дино Де Лаурентис долго колебался, стоит ли финансировать этот проект, продюсером фильма стал Гоффредо Ломбардо де ла Титанус. На главную роль Феллини пригласил американского актера Бродерика Кроуфорда — с грубым лицом, слезящимися глазами и тяжелой походкой. (В 1950 году Кроуфорд был удостоен «Оскара» за лучшую мужскую роль в фильме «Вся королевская рать» Роберта Россена.) Он будет исполнять роль Аугусто, жалкого мошенника, идущего от одной махинации к другой вплоть до трагического конца. Двумя его пособниками будут бездарный художник по прозвищу Пикассо (Ричард Бейсхарт), муж прекрасной Ирис (Джульетта Мазина), и трусливый и продажный Роберто (Франко Фабрици). Съемки начнутся в конце апреля 1955 года.

На украденном автомобиле, на который они прикрепили номера Ватикана, трое мошенников едут по безлюдной дороге в сельской местности. Аугусто переодет в епископа, Пикассо изображает его секретаря, а Роберто — шофера. Наконец они подъезжают к ферме. Лжеепископ рассказывает крестьянам по секрету, что на исповеди один преступник сознался, что после ограбления убил своего напарника, а награбленное закопал в этой местности. В указанном месте, под старым деревом, крестьяне стали копать и обнаружили кости убиенного и драгоценности — естественно, фальшивые — в шкатулке, которую мошенники предварительно там закопали. Лжеепископ убедил крестьян, что они смогут завладеть кладом, если закажут ему отслужить пятьсот месс за упокой души умершего, каждая из которых стоит тысячу лир. Эту огромную сумму несчастные крестьяне все-таки сумели собрать… Следующая афера снова

основывалась на обмане бедных людей, ютившихся в жалких лачугах в ожидании муниципального жилья. Мошенники вынудили их внести первый взнос в пятьдесят тысяч лир, пообещав квартиру, которую, естественно, они не увидят никогда… На следующий день жулики попросили у заправщика бензин и денег, оставив ему в залог старое пальто, немного обновленное, и пообещали заехать за ним вечером… Но однажды Аугусто случайно встретил свою дочь Патрицию, которую не видел очень давно. Девушка мечтает о лучшей жизни и честной работе. Гордый и тронутый желанием дочери, Аугусто обещает ей достать деньги на учебу, чтобы она могла получить работу кассирши. После обеда в ресторане они идут в кино. Но, к несчастью, одна из жертв Аугусто узнает его, и он арестован на глазах дочери… Несколько месяцев спустя Аугусто выходит из тюрьмы, осознавая свою нескладную жизнь и собственное ничтожество… Для него слишком поздно ее менять, но если бы он по крайней мере смог завоевать уважение своей дочери, выполнив данное ей обещание… Неспособный работать честно, он разыскивает сообщников, чтобы снова попытаться провернуть старую аферу с кладом. На этот раз обманута крестьянская семья, имеющая дочь того же возраста, что и его Патриция, но больную полиомиелитом. Крестьяне отдают ему триста пятьдесят тысяч лир, это все их сбережения, на лечение дочери… Аугусто колеблется… Но в конце концов решает, что эти деньги он сможет заплатить за учебу дочери. Возвращаясь к сообщникам, он пытается убедить их, что у него не хватило смелости взять последние деньги у несчастной больной. Они не верят ему и начинают избивать его, требуя деньги. Аугусто пытается убежать, но неудачно падает и ломает позвоночник. Разъяренные сообщники набрасываются на него, избивают, обыскивают, отнимают деньги и бросают его, умирающего, на обочине дороги…

Фильм снимали в основном в Кастелли Романи, холмистой области в окрестностях Рима. Бродерик Кроуфорд, законченный алкоголик, причинил всем массу хлопот: то заливался слезами, то внезапно пропадал, то забывал слова. Иногда даже случалось, что он не узнавал своих коллег. Но он все-таки оказался крепким мужчиной. С помощью труппы и нескольких грифельных досок, на которых писали его реплики, ему удалось создать необычайно достоверный образ Аугусто, запутавшегося в противоречиях, обреченного на жалкий конец… В остальном на съемочной площадке царила теплая дружеская атмосфера. То и дело шутили и актеры, и технический персонал. Ближайшие сотрудники

Федерико (сценаристы Эннио Флайяно и Туллио Пинелли, операторы Отелло Мартелли и Роберто Джерарди, композитор Нино Рота) будут работать с ним еще над рядом фильмов. Они стали больше чем его друзьями, они стали его семьей, создав надежную, сплоченную команду. Даже Нино Рота вопреки своим привычкам стал иногда появляться на съемках.

16 июля снимали последние кадры: крупным планом лицо умирающего Кроуфорда — Аугусто. Директор картины, веривший в фильм и надеявшийся на его успех на Венецианском фестивале, торопил всех закончить съемки. Он заставил монтировать фильм на двух столах одновременно. 28 августа маэстро Франко Феррара записал музыку, сочиненную Нино Рота. Работа над кинолентой была завершена 5 сентября 1955 года, как раз вовремя, чтобы успеть сделать копию и отправить в Венецию накануне закрытия кинофестиваля.

Слишком мало аплодисментов и слишком много раздраженного брюзжания вечером 9 сентября. Фильм не поняли. Публика, враждебная и холодная, покидает зал, не замечая Феллини. 10 сентября «Золотой лев» присужден фильму «Слово» Карла Теодора Дрейера. А «Мошенники» не были удостоены ничего, даже утешительной ленты. Пресса расценила фильм как совершенно провальный. Федерико, раздосадованный непониманием, принимает решение больше не представлять свои фильмы на Венецианский кинофестиваль.

Следующий фильм, «Ночи Кабирии», Феллини создает, вдохновленный трагикомическим талантом Джульетты Мазины. Энергичная, спонтанная, оптимистичная, добрая, решительная Джульетта — хорошая хозяйка и внимательная жена. Абсолютно преданная Федерико, она остается свободной и независимой, достойной воспитанницей своей тети Джулии. Мазина, ей теперь тридцать четыре года, проявила себя также как актриса необычайно умная, уравновешенная, скромная, смелая, всегда готовая к съемкам, никогда не капризничающая. Неутомимая труженица, она записывала в ученические тетради все идеи Федерико. Постепенно ее круглая мордашка, ее клоунская мимика, ее шаловливое лукавство, ее естественность и живость, ее молчаливые гримасы при переходе от удивления к восторгу, от чистосердечия к лукавству, от разочарования к надежде откладывались в воображении Феллини. Они соединились в образе нового персонажа, который будет обладать той же силой обаяния и чувств, что и Джельсомина в «Дороге». В поисках идеи, которая позволила бы создать такой персонаж, он вспомнил одну

историю XIX века, прочитанную им в библиотеке монастыря Баньореджио в средневековом местечке около Витербе, где он оказался во время съемок «Дороги». Речь шла о монахине, чья вера и преданность Богу творили такое количество чудес в ее маленькой деревне, что она привлекла внимание церковных авторитетов. Призванная в Рим, чтобы ответить на вопросы Святого престола, она почувствовала себя настолько одинокой и лишенной связи с родной землей, вдали от своего монастыря, что умерла от печали прежде, чем предстала на процессе по беатификации (причисления к лику святых). Но этот проект пришлось отложить, хотя Федерико пообещал себе вернуться к нему позже. С Туллио Пинелли он приступает к другому проекту, основанному на книге Марио Тобино «Безумные из Мальяно». В ней психиатр описывает жестокую реальность жизни обезумевших женщин в лечебнице и пытается показать, что даже безумие подчиняется логике и своим правилам. Но и этот проект никак не продвигался. Тем не менее Федерико чувствует, что идея где-то рядом, совсем близко, но пока ему не удается ее уловить.

Наконец, весной 1956 года различные события предшествующего лета позволили ему найти отправную точку для начала работы над своим фильмом. Несчастная молодая официантка ресторана была обнаружена обезглавленной на берегу озера Кастель Гандольфо. За несколько дней до этого она объявила своим близким, что собирается выйти замуж за славного парня. Она также сняла все деньги со своего счета в банке. Но не удалось найти ни славного парня, ни ее денег. На этот раз Федерико потирает руки: он наконец нашел сюжет для своего фильма! Он объединит эту историю с историей одной проститутки по имени Ванда, которую он встретил во время съемок «Мошенников». Ванда жила в жалкой лачуге, сооруженной из досок, старого листового железа и других вспомогательных материалов, валявшихся тогда около древнеримского акведука. Она поведала ему о своей нищенской жизни, приукрасив ее историями из увиденных фильмов или фотокомиксов. Федерико также решил, что пора использовать ту небольшую сцену в ванной, придуманную прежде для Росселлини и так не понравившуюся Анне Маньяни. Главную героиню нового фильма будет играть Джульетта Мазина. Она воплотит образ маленькой простодушной проститутки, мечтающей изменить жизнь и встретить большую любовь. Она случайно увидит одного из героев фотокомиксов или киноэкрана на улице Венето, шикарной улице Рима, и проведет с ним незабываемые часы. Героиня Мазины, как и проститутка в «Белом шейхе», будет называться Кабирией. Возможно, это дань уважения Феллини фильму эпохи

немого кино «Кабирия», снятому в 1914 году Джованни Пастроне по сценарию, написанному им совместно с Габриеле Д'Аннунцио и Эмилио Салгари.

Чтобы нарисовать достоверную картину среды и изучить персонажи, Федерико посещает места, где можно встретить римских проституток: улицы возле Колизея, дамбы вдоль Тибра, кафе, ночные клубы, дома свиданий, бульвары и пригороды. Там он наблюдает за миром, неизвестным ему прежде, жалким и пугающим, из которого он сможет извлечь крупицы поэзии и надежды. Часто его сопровождают Пьеро Джерарди, художник-декоратор и костюмер, лучше знакомый с этим миром, а также журналист и писатель Пьер Паоло Пазолини. Пазолини хорошо знает эту среду, он жил в археологическом квартале в течение двух лет, приехав в Рим, а сейчас живет в Ребиббиа, пригороде Рима. В «фиате», который Федерико подарил Пазолини за его ценные советы, они отправляются знакомиться с пустырями, пляжами, пользующимися дурной славой, с трущобами, где обитают изгои общества.

Во время этих ночных эскапад, часто продолжавшихся до рассвета, Джульетта остается одна, не находя себе места в квартире на улице Лютеция, опустевшей после смерти любимой тети Джулии в апреле 1955 года. К ее грусти прибавилось беспокойство, когда она узнала, что в этих поездках участвует Пазолини, к которому она питала антипатию. Ее, конечно, мучили и смутные подозрения, и даже ревность, хотя она в этом себе не признавалась, по поводу возможных приключений, какие могли случиться с Федерико в этих поездках. Когда он возвращался, к четырем часам утра, она иногда позволяла себе саркастические замечания и намеки. А Пазолини, хотя и не нравился Джульетте, был прекрасным партнером. Он даже овладел сленгом этой среды и обогатил им диалоги в сценарии, над которым уже работали Туллио Пинелли и Эннио Флайяно.

Марию Чеккарелли по прозвищу Кабирия столкнул в Тибр сожитель, после того как грубо вырвал из ее рук сумочку. К счастью, ее спасают рабочие. Придя в себя, Кабирия присоединяется к своей подруге Ванде (Франка Марци) на проспекте у древнеримских развалин, где проститутки обычно поджидают клиентов. Но и тут все складывается очень неудачно. Неожиданно между проститутками разгорается ссора, в которой активно участвует острая на язык Кабирия. Она решает покинуть это место и отправляется на фешенебельную улицу Венето, с модными магазинами, ресторанами и отелями. Там она

становится свидетельницей того, как высокий элегантный мужчина бурно выясняет отношения со своей любовницей, красавицей в норковом манто, которая демонстративно покидает его. Разъяренный, он садится в роскошную машину и ловит на себе восхищенный взгляд маленькой проститутки. То ли из-за каприза, то ли из жалости он приглашает ее в машину. Кабирия не верит своим глазам: «Это он! Это действительно он! Это актер Альберто Лацци (Амедео Наццари), модная кинозвезда!» А он везет ее на свою роскошную виллу, где им подают шампанское и омаров. Они собираются начать, как вдруг возвращается его любовница. Актер поспешно заталкивает Кабирию в ванную и запирает ее. Там ей придется провести всю ночь. Сначала она прислушивается к продолжающейся ссоре, затем наступает тишина. Бедная Кабирия, встав на колени, наблюдает в замочную скважину сцены их страстного примирения и любви… На следующий день Кабирия со своей подругой Вандой и другими такими же обездоленными и несчастными женщинами, мечтающими о любви, совершает паломничество к Мадонне Божественной любви, святой покровительнице Рима… Однажды вечером Кабирия была в небольшом кинотеатре, где перед началом киносеанса выступал гипнотизер. И на потеху всем зрителям, под гипнозом стала простодушно делиться своими чувствами и надеждами. А по окончании сеанса с ней познакомился Оскар (Франсуа Перье), довольно обаятельный бухгалтер, заявивший, что он так же одинок, не понят и несчастен, как и она. Сначала с недоверием, терзаясь сомнениями, она все-таки стала встречаться с ним. Оскар окружил ее вниманием, становился все более настойчивым и неожиданно предложил ей выйти за него замуж. Несмотря на предупреждения подруги Ванды, наивная Кабирия продала свой маленький домик, а это все, что у нее было, а также сняла со счета в банке все свои сбережения и согласилась уехать с ним. Во время путешествия, когда она, счастливая, любуется закатом солнца, Оскар грубо вырывает у нее сумочку с деньгами и пытается сбросить ее в озеро, но в последний момент рука его «дрогнула». Обманутая, обобранная, покинутая, Кабирия, утратившая всякие иллюзии, отчаянно рыдая, падает на землю. Музыка проходящей мимо компании молодых ребят, поющих под гитару, возвращает ее к реальности. Кабирия поднимается, в ней снова возрождается надежда на лучшую жизнь, и она следует за ними…

Федерико проводит теперь все дни в поисках продюсера, который смог бы обеспечить финансирование его проекта. Он

прилагает все усилия, чтобы получить аванс, обещание поддержать его, но ситуация осложняется, как только продюсеры узнают сюжет фильма: проституция в столице католичества, у стен резиденции папы, и это в тот момент, когда проект закрытия публичных домов Лины Мерлин продолжает вызывать горячие дискуссии?! Но Федерико не хочет сдаваться. Напротив, считая, что момент благоприятен как никогда, он упорствует… И наконец Дино Де Лаурентис, увлеченный сценарием, берет на себя финансирование фильма. Более того, ему удается убедить французскую компанию «Ле Фильм Марсо» принять участие в производстве фильма.

В конце мая 1956 года развернулась масштабная подготовка к съемкам, но когда все было практически готово, Феллини узнал, что у его отца инсульт и что он очень плох. Он мчится в Римини к постели умирающего Урбано. Они долго смотрят в глаза друг другу, понимая, что наступил час расставания. Федерико вспоминает себя в матросском костюмчике на коленях отца в душном кинотеатре «Фульгор» облизывающим мороженое в то время, как на экране сменялись расплывчатые изображения. Он вспоминает, как в тумане утра отец покидал дом, чтобы объехать рынки или посетить клиентов, а затем его триумфальные возвращения с подарками для каждого. Его отец скончался 31 мая 1956 года.

Много позже он заставит сказать одного из персонажей «Восьми с половиной»: «Я очень сожалею, что мы так мало говорили друг с другом». Тем самым Федерико признается в том, как ему хотелось бы иметь возможность больше общаться с отцом.

Вернувшись из Римини, Федерико и Джульетта поселились на улице Архимеда, 141, в фешенебельном квартале Рима, недалеко от Тибра. Съемки начались 9 июля 1956 года и завершились 1 октября. Техническая группа, возглавляемая Луиджи Де Лаурентисом, братом Дино, вместе с ближайшими соратниками составляла дружную команду, уже хорошо усвоившую манеру Феллини снимать фильм и привыкшую к его требовательности. В нее входили Альдо Тонти, опытный кинооператор, мастер черно-белого изображения, уже работавший с Феллини над фильмом «Огни варьете». Отелло Мартелли, искусный оператор, мастер по освещению и натурным съемкам. Пьеро Джерарди, декоратор, придумавший построить домик Кабирии без крыши для лучшего освещения интерьера; он также внимательно контролировал все детали костюмов актеров, среди которых был и Риккардо Феллини. А Нино Рота распорядился поставить пианино в

проекционном зале и сочинял музыку по мере того, как перед ним проходили кадры; Франко Феррара — дирижер. Высокообразованный и очень компетентный Брунелло Ронди, к чьим советам внимательно прислушивался Федерико, что порой вызывало раздражение хмурого Эннио Флайяно. И, конечно, монтаж, как всегда, осуществлял Лео Катоццо.

Закончив фильм, Федерико решил отправить его на Каннский фестиваль, но для этого необходимо было получить визу цензуры. Комиссия, заседавшая 9 марта 1957 года, согласилась поддержать фильм при условии, что он предназначается для зрителей старше шестнадцати лет. Однако представитель министерства внутренних дел отказался подписаться под этим решением, мотивируя это тем, что фильм, бóльшая часть которого снята на фоне античных руин в центре столицы, может оставить у зрителя плохое впечатление о Риме.

Феллини был в отчаянии: фильм рисковал не только не быть представленным в Каннах, но также и не попасть на экраны Италии, если только его не заставят вырезать отдельные куски, что, естественно, искалечит картину. Тогда Федерико решил обратиться за помощью к отцу Анджело Арпаду, иезуиту венгерского происхождения, которого итальянцы называли падре Арпа. Феллини подружился с Анджело Арпадом после того, как их познакомил Брунелло Ронди в момент выхода на экраны «Дороги». И падре Арпа выступил в защиту фильма перед «вице-папой», как называли монсеньора Джузеппе Сири, очень влиятельного кардинала, архиепископа Генуи, президента епископальной конференции и движения «Action catholique», очень авторитетного в официальных кругах. В полночь в небольшом зале старого порта, где Федерико установил импозантное кресло с красной подушкой и золотой бахромой, купленное накануне у антиквара, прелат присутствовал при демонстрации фильма. По окончании он воскликнул:

— Бедная Кабирия, мы должны сделать что-нибудь для нее!

Таким образом, фильм ему понравился, а судьба несчастной Кабирии его растрогала. Один телефонный звонок монсеньора, и все уладилось, правда, при «одном странном условии: была вырезана сцена с „мужчиной с мешком“». Эта сцена, где один добрый человек раздает еду и одеяла бездомным нищим Рима, будет использована в фильме «Дневник кинематографиста» в 1968 году. В самом деле, в то время было недопустимо, чтобы высокий прелат позволил заниматься благотворительностью кому-либо еще, кроме специально созданных христианских структур. Короче, к великому удовлетворению Федерико, фильм в

конце концов будет отправлен на Каннский кинофестиваль.

«Ночи Кабирии» будут показаны 10 мая 1957 года. В этом году почетным президентом фестиваля был Жан Кокто, выдающийся французский писатель, поэт, художник и кинорежиссер. Президентом жюри — знаменитый писатель Андре Моруа, член Французской академии. Среди членов жюри были Марсель Паньоль, известный французский драматург и кинорежиссер, и Жюль Ромэн, писатель, поэт и драматург, член Французской академии. «Золотая пальмовая ветвь» была присуждена довольно посредственному американскому фильму «Дружеское увещевание» Уильяма Уайлера с Гари Купером. Жюри проигнорировало такие незаурядные фильмы, как «Приговоренный к смерти бежал» Робера Брессона, «Седьмая печать» Ингмара Бергмана и «Канал» Анджея Вайды! Фильм Феллини не прошел незамеченным: премия за лучшую женскую роль была присуждена Джульетте Мазине.

В Италии все стали восторгаться талантом Джульетты, забыв недавнее прохладное отношение к ней и критику в ее адрес. А осенью в Венеции фильм получит четыре «Серебряные ленты»: Федерико (лучшая режиссура), Джульетта (лучшая актриса), Франка Марци (лучшая женская роль второго плана) и Дино Де Лаурентис (лучший продюсер). Фильм выйдет на экраны в октябре 1957 года и принесет очень хороший доход.

Во время съемок фильма Федерико проявил себя очень властным и несговорчивым по отношению к Джульетте, так как хотел, чтобы Кабирия была более слабохарактерной, более комичной, более похожей на Джельсомину. А Джульетта чувствовала ее как трагикомический образ, жертву своей наивности, доброты, но одновременно жизнерадостную оптимистку, которая, несмотря на все несчастья, не теряет надежды. Мазина всегда говорила, что роль Кабирии — ее лучшая роль в кино.

26 марта 1958 года Джульетта Мазина едет в Голливуд, но без Федерико. Она получит из рук актрисы Даны Уинтер и Фреда Астера, через год после награды за «Дорогу», статуэтку «Оскара» за лучший иностранный фильм.

В 1959 году по фильму «Ночи Кабирии» Нейл Симон поставил на Бродвее мюзикл под названием «Сладкое милосердие», режиссером и хореографом которого был Боб Фосс. Десять лет спустя, в 1969 году, Боб Фосс сам снимет фильм на основе этой постановки, сделав первые шаги как режиссер кино.

В ходе того же 1957 года Джульетта и Франка Марии снимаются в комедии «Фортунелла», над сценарием которой работали Федерико, Эннио Флайяно и Туллио Пинелли для

своего друга Эдуардо Де Филиппо. Джульетта играет роль старьевщицы на блошином рынке Рима, убежденной в том, что она — дочь принца. Она живет с проходимцем (Альберто Сорди), который не колеблясь оговорил ее, чтобы посадить в тюрьму вместо себя. При выходе из тюрьмы она узнает, что любовник нашел себе другую, а принц доказал невероятность ее родства с ним. Разочарованная и огорченная, она бросает все, присоединяется к труппе бродячих артистов и будет играть роли принцесс.

Именно для этого фильма Нино Рота сочинил знаменитую мелодию «Фортунелла», которая затем снова прозвучит в «Крестном отце». А Нино Рота будет удостоен за нее премии «Оскар» в 1974 году.

Это был также последний сценарий, который Федерико писал для другого режиссера.

ФЕДЕРИКО И ЕГО ЖЕНЩИНЫ

Федерико Феллини, как и многие итальянцы, был фанатиком женщин. Как и его «маменькины сынки», он мог говорить о них беспрестанно. И как многие мужчины — разумеется, чтобы быть уверенным в своей способности соблазнять, — любил окружать себя красивыми женщинами, бывать с ними в обществе, заигрывать с ними, создавать впечатление, что их отношения необыкновенны и уникальны. Он позволял им — молодым или не очень — верить, что они являются важной частью его жизни. Но как только отношения рисковали приобрести более серьезный характер, он сбегал с проворством кота, недовольного, что ущемляют его привычки.

Можно было подумать, что он опасался оказаться «не на высоте», если бы отношения закончились любовной связью, что он убегал, пытаясь защитить себя от кошмара, какой-то тревоги, которая преследовала его. Если верить бестактным заявлениям его друга, журналиста Серджо Дзаволи, это могло быть вызвано травмой, пережитой Федерико в восемнадцатилетнем возрасте в одном из борделей Флоренции, когда его сексуальное «посвящение» прошло не очень удачно…

Ловеласом Федерико был больше на словах, чем на деле, скорее хвастая, чем изменяя; он никогда, ни на мгновение не помышлял оставить свою жену. Лучшим свидетельством этого являются пятьдесят лет их брака. Потому что помимо любви и преданности Джульетта была его убежищем, гаванью, куда он всегда мог вернуться и бросить якорь, а еще потому, что она представляла собой загадку. «Вот в чем сила Джульетты: в ее загадочности», — свидетельствовал Бернардино Дзаппони. А падре Арпа добавлял: «Джульетта была не просто его опорой, она была также его дыханием». Конечно, она должна была тысячу раз испытывать ревность из-за измен своего мужа, подлинных или мнимых, о чем не упускали случая сообщить добрые друзья и скандальная пресса, но не позволяла себе показать это. Впрочем, даже если Федерико не мог обуздать свой темперамент, он всегда оставался очень сдержанным даже с самыми близкими друзьями, и известны только две его довольно серьезные внебрачные связи.

Первая — с красавицей Леа Джакомини, которую он встретил в 1954 году, когда, снимая «Дорогу», впервые впал в депрессию. По его собственному признанию, он испытал по отношению к ней совершенно непреодолимое сексуальное влечение. Одним из свидетелей этой истории является давний друг Феллини Титта Бенци, сопровождавший его иногда в этих безрассудных

проделках и обеспечивавший ему алиби. Однажды, когда он сопровождал Федерико в поездке к Леа в Сан-Марино, тот сказал:

— Подожди меня немного в этом баре, я ненадолго.

Титта ждал до закрытия бара, а затем, так и не дождавшись, вышел на улицу и продолжал ждать, маршируя под аркадами, чтобы согреться. Незадолго до рассвета наконец появился Федерико. Измученный, продрогший, возмущенный Титта закричал:

— Ты мог бы мне сказать, что задержишься, вместо того чтобы оставить здесь мерзнуть всю ночь!

— Ты мой друг или кто? — ответил Федерико.

Другой друг, иногда сопровождавший Федерико в его похождениях, — это Марчелло Мастроянни:

— Я ему рассказывал о всех своих передрягах, он взрывался гомерическим хохотом, но мало что рассказывал о своих. Теперь, когда я снова думаю об этом, я вспоминаю, что иногда он просил меня подвезти его к площади Унджериа. Он выходил из машины перед церковью, сообщал мне, что у него свидание, и ждал, когда я отъеду, прежде чем шел куда-то. Очевидно, он не хотел, чтобы я увидел, в какой подъезд он войдет.

А Федерико направлялся к Анне Джованни, красивой, довольно полной сорокалетней женщине. Она родилась в Чехословакии в 1915 году, приехала в Рим в 1952-м и стала работать кассиром в аптеке. Федерико встретил ее в мае 1957 года на набережной Тибра, когда она прогуливалась со своей пятилетней дочерью. Между ними возникла тайная любовная связь, сохранившаяся до конца дней Федерико. Анна была простой женщиной, жившей в тысячах миль от кафе, гостиничных номеров, кинокамер и света софитов. Она была для Федерико своего рода убежищем от фантасмагорического и неспокойного мира кино. Но хотя он проявлял заботу о ней, а иногда даже ревновал, она никогда не представляла реальной угрозы для его брака с Джульеттой.

Бульварные газеты приписывали Феллини множество историй, но его романы были скорее сюрреалистическими поэмами, неосуществленной мечтой, фарсом. Таковой была и легенда о романе Федерико с Анитой Экберг, по поводу которой его непрестанно спрашивали друзья. В ответ на все вопросы он блаженно улыбался, подмигивал и оставлял их в неведении, позволяя думать все, что им хотелось бы. Хотя эти сказки и забавляли Федерико, но он быстро уставал от них. Когда назойливые друзья вздумали прозвать его «Фефе», что не только уменьшительное имя от Федерико, но также синоним

провинциального донжуана, Феллини вспылил и запретил им посещать съемки. Он позволял приходить только статистам-непрофессионалам. Оценивал их внешний вид, походку, физические данные, умение делать что-то особенное, и если выбирал кого-то, то приглашал прийти к нему в студию. И к нему приходили под предлогом узнать, не появилась ли роль, а если работы не было, то настойчиво предлагали ему всякую всячину: галстуки, шарфы, сигары, и обычно он что-нибудь покупал. Федерико был очень властным, но все те, кто его знал, единодушно утверждали, что он был также мягким, сердечным, добрым и щедрым.

— Dottore? Галстук?

— Но ты мне уже продал один на прошлой неделе!

— Я ведь должен на что-то жить! Разве нет?

— Хорошо, сколько? — спрашивал он, запуская руку в карман.

На самом деле ему нравились эти непрошеные визиты. Он всегда находил среди посетителей модель, чтобы сделать набросок в своей записной книжке, которая всегда была в кармане. Он рисовал карикатуры: лицо с огромным крючковатым носом, грузную женщину с толстыми пальцами, поглаживающими сумку, или ее же со скрещенными ногами, а вот и продавец сорочек и галстуков, только что вышедший из его кабинета… Кто знает, может, кто-нибудь подойдет для следующего фильма?

УЛИЦА ВЕНЕТО… «СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ»

В 1950–1960-х годах в северной части Рима, на улице Венето, рядом со зданиями в монументальном фашистском стиле появилось много построек в стиле ар-нуво. Это отели класса «люкс», элегантные магазины, модные тогда бары, выставлявшие столики на широкие тротуары. Произошло заметное оживление культурной и артистической жизни Рима. Широкий проспект, окаймленный деревьями, тянулся от площади Барберини с чудесным фонтаном Тритон работы Бернини до древних стен Порта Пинчиана. Он привлекал светскую публику, легкомысленное общество, мечтающее переделать мир. С раннего вечера и до рассвета интеллектуалы, политики, артисты, деятели кино, журналисты собирались в кафе «Стрега», «Доней», «Кафе де Пари», привлекаемые различными лакомствами или просто желанием увидеть знаменитостей. Они рассказывают забавные истории, спорят, комментируют события, сплетничают, критикуют… А за последним бокалом собирают все свежие сплетни. Фотографы настороже, выслеживают события, а лучше — скандал. В эти годы там часто бывали Эннио Флайяно, Альберто Сорди, многие актеры, снимавшиеся на студии «Чинечитта», такие как Ава Гарднер, Тони Франчиоза, Анита Экберг с мужем, английским актером Энтони Стилом, известные бурными выяснениями отношений на публике.

Федерико нечасто бывает в этих кафе, но он в курсе всех событий по рассказам друзей, в частности Эннио Флайяно. Флайяно постепенно убеждает Феллини вернуться к старому проекту «Моральдо в городе». Он мог бы изобразить Рим, увиденный глазами первого из «маменькиных сынков», набравшегося мужества отказаться от убогого провинциального существования и вступить в новую жизнь в столице. Но Федерико, осознав, что окружающее его общество изменилось, увидев его безнравственность, столкнувшись с его низостью и тщеславием, захотел изменить сценарий. Бесполезно возвращаться к прошлому, когда выросло новое послевоенное поколение, жизнь которого более легкая и сладкая в Риме, теперь тоже более свободном, но в то же время и более декадентском, а улица Венето превратилась в выставку последнего крика моды.

— Мы должны создать скульптуру в стиле Пикассо, разделить ее на куски, а затем заново соединить их по своему усмотрению, — сказал он коллегам в ходе подготовки фильма.

И он действительно делает это. С Эннио Флайяно, Туллио Пинелли и Брунелло Ронди создает огромную фреску, словно составленную из разных картин, приглашающих зрителя в путешествие по Риму, непринужденному, праздному, капризному и пресыщенному. Некоторые кинокритики упрекали его за желание карикатурно изобразить фашистское общество. Но хотя фильм и может показаться таким сегодня, Федерико Феллини не преследовал этой цели. Феллини никогда не критикует, не судит; он описывает, констатирует:

«Я вполне согласен с теми, кто считает, что автор — последний, кто может говорить объективно о своих творениях. Я не хочу показаться тем, кто, в силу кокетства или эксгибиционизма, стремится развеять миф или умалить то, что он сделал. Но мне кажется, у меня никогда не было намерения изобличать, критиковать, бичевать, делать сатиру: я не кипел ни нетерпимостью, ни презрением, ни яростью. Я не хотел никого обвинять».

Грандиозная панорама «Сладкая жизнь» — прежде всего документальная картина, ничего и никого не осуждающая. Это свидетельство нравов эпохи, одновременно католической и коррумпированной, находящейся под контролем папы, переосмысленное автором. Федерико описывает то, что видел сам, что ему рассказали. Все это он переработал, рассматривая сквозь призму своей фантазии. И каждому зрителю, в свою очередь, предлагается рассматривать это через свою собственную призму.

Фильм начинается шумом вертолета, летящего над руинами древнеримского акведука. Все невольно обращают взгляды к небу: гигантская статуя Христа, подвешенная на тросе, пролетает над городом. На борту другого вертолета находится Марчелло Рубини (Марчелло Мастроянни), журналист, готовящий репортаж об этом событии. Его сопровождает фотограф по имени Папараццо. После фильма это имя станет нарицательным: «папарацци» — так будут называть фоторепортеров, работающих для скандальной прессы, готовых на все, лишь бы добыть снимки о частной жизни знаменитостей. Марчелло, неудовлетворенный собой, ищет идеал, ищет себя, мечтает изменить жизнь. Он хотел бы стать писателем, но недостаток вдохновения толкает его браться за любую подвернувшуюся работу. По вечерам он ищет материал для светской хроники в ресторане, где проводят время представители высшего света. Там он встречает Маддалену (Анук Эме), богатую наследницу, изнывающую от смертельной скуки, оплакивающую пустоту своей жизни. Марчелло предлагает

проводить ее, а по дороге они ради забавы приглашают в машину встретившуюся проститутку и везут ее к ней на окраину города. Там, в ее убогой комнате в полуподвале, Маддалена решает заняться любовью с Марчелло. Марчелло возвращается к себе только под утро и обнаруживает свою ревнивую невесту Эмму (Ивонна Фюрно) без сознания, а рядом — тюбик с таблетками. Он срочно отвозит ее в госпиталь. Затем вместе с Папараццо отправляется в аэропорт, уже запруженный возбужденной толпой журналистов, намеревающихся сделать фотографии прибывающей на съемки голливудской звезды Сильвии (Анита Экберг). Он присутствует на пресс-конференции голливудской дивы, отвлекается на несколько минут, чтобы узнать по телефону, как чувствует себя Эмма, а та снова устраивает очередную сцену ревности. Затем Марчелло присоединяется к группе журналистов, сопровождающих кинозвезду в поездке по Риму. Они поднимаются на купол собора Святого Петра. Сильвия в экстравагантном наряде, слишком сексуальном для такого случая. Она — очаровательная блондинка, блистательная, с соблазнительными, почти сверхъестественными формами. В тот же вечер он танцует с ней в ночном клубе, где выступает певец рок-н-ролла (Адриано Челентано). «Ты олицетворяешь все, — шепчет он ей, — первую женщину первого дня Сотворения мира, мать, сестру, любовницу, подругу, ангела, дьявола, землю, дом…» Она не слушает его. В любом случае она и не поняла бы его. Капризная, мнительная, провоцирующая, к тому же опьяневшая, она думает только о том, чтобы развлечься. Она заставляет Марчелло увести ее назло своему жениху, совершенно пьяному, и своре журналистов, постоянно преследующих ее. Потрясенный, он следует за ней по безлюдным улицам исторического центра Рима, а она убегает и, увидев фонтан Треви, во всей одежде забирается в воду. Марчелло находит ее, любуется ею, такой восхитительной, но недоступной. По ее зову он присоединяется к ней, войдя в воду тоже в одежде, а затем выносит ее на руках и доставляет к отелю на улице Венето. Там ее ожидает разъяренный жених, который в знак благодарности награждает Марчелло увесистой пощечиной. На следующий день Марчелло обратил внимание на мужчину, входящего в церковь. Он узнает его: это философ Штайнер (Ален Кюни), которого он считает идеалом. Он присоединяется к нему, слушает его игру на органе: токкату и фугу ре минор Баха… На следующий день, снова по заданию журнала, он отправляется с Папараццо и Эммой на поиски места, где якобы произошло чудо… Они оказываются на равнине среди огромной толпы фанатиков, верующих, неверующих, любопытных, окруженных телекамерами. Все они собрались, чтобы молить о милости у

двоих детей, уверявших, что им явилась Пресвятая Дева Мария. Но репортаж прерван проливным дождем, который спровоцировал даже смерть одного калеки, но возбужденная толпа не обратила на это внимания… Вечером Марчелло приглашен с Эммой на прием к Штайнерам. Вечер проходил в чопорной атмосфере, говорили о поэзии, музыке, живописи, не избегали и высокопарных тем: женщины, цивилизация, жизнь, любовь, природа. «Нужно жить вне страстей, чувств, в гармонии успешного произведения искусства, так как в любой момент телефонный звонок может объявить о конце всего», — говорит ему Штайнер. На следующий день Марчелло уединился в маленьком уютном баре во Фреджене на берегу моря, чтобы в спокойной обстановке писать статью. Он с улыбкой наблюдает за маленькой официанткой, юной и невинной, чье лицо напоминает ему ангелов в церкви Омбри. Вернувшись в Рим, он узнает от Папараццо, что его отец приехал из Чесены по делам министерства и ожидает его в баре. На роль отца был выбран актер Аннибале Нинчи по причине сходства с Урбано Феллини. При встрече с сыном он выразил желание завершить вечер в «Ча-ча-ча», старом кабаре, о котором ему рассказывали. Там они смотрят выступление танцовщиц, исполняющих чарльстон, затем номер дрессировки кошек, который исполняют те же девушки, одетые в соответствующие костюмы, и, наконец, грустный клоун исполнил очень трогательное соло на трубе. А отец под воздействием шампанского пытается быть молодым и обольстительным. И он действительно очень понравился молодой танцовщице — француженке Фанни (Магали Ноэль), подруге Марчелло. Она приглашает их к себе на спагетти. Но отец, почувствовав недомогание и устыдившись своего поведения, попросил отвезти его на вокзал. Было четыре часа утра. Марчелло прощается с ним, не найдя ни нужных слов, ни смелости, чтобы поговорить с ним откровенно… Другим вечером Марчелло приглашен в замок, где вырождающиеся аристократы пытаются заглушить уныние охотой за привидениями и сеансами спиритизма. Там он встречает Маддалену, которая проводит его по большим пустым залам, пытается соблазнить, но затем предпочитает ему другого. Позже происходит очередная ссора Марчелло с Эммой, она гневно упрекает его в неверности, а он ее — в мещанской, эгоистичной и удушающей любви. Внезапный звонок заставляет его помчаться к Штайнерам: его друг, интеллектуал, просто обожаемый им, убил двоих своих детей и застрелился сам. Для Марчелло все рушится, это конец его надеждам и иллюзиям. И, как обычно, вокруг уже собралась свора фотографов и журналистов, все ждут возвращения жены

Штайнера, которая еще ничего не знает… В конце фильма мы видим Марчелло, оставившего журналистику и занявшегося рекламой, на вилле в Фреджене. Там, в атмосфере пьянства и дебоша, его знакомая (Надя Грей) празднует свой развод. Марчелло, пьяный, как и другие, активно участвует в оргиях, продолжающихся до рассвета. Праздник завершается ранним утром походом компании на пляж, где рыбаки с трудом вытащили сеть с огромным морским чудовищем. У Марчелло создается впечатление, что эта огромная рыба — символ упадка мира и что она внимательно рассматривает их своим неподвижным глазом. И тогда он замечает немного дальше, на песчаной отмели, маленькую официантку с профилем ангела, которая машет ему и что-то кричит, словно просит его порвать с этим безнравственным миром. Эта чистая, светлая, юная девушка, возможно, призывает его к настоящей жизни, но узнает ли он ее? А из-за порывов ветра и шума волн он, не расслышав ее, отворачивается и присоединяется к остальным. В конце фильма — крупным планом милое улыбающееся лицо молодой девушки.

Дино Де Лаурентис был не очень доволен новым проектом Федерико, предпочитая «Моральдо в городе», где герой борется за светлые идеалы, отвергая всякие искушения и дурные примеры. А один из героев «Сладкой жизни» — интеллектуал Штайнер, покончивший с собой, его просто испугал. Кроме того, он не был согласен с тем, как Феллини распределил роли. Он намеревался привлечь американских актеров, звезд Голливуда: Поля Ньюмана, Барбару Станвик, Генри Фонда, а также свою жену Сильвану Мангано. Но Федерико считал Марчелло Мастроянни самым подходящим для роли главного героя, поэтому категорически заявил: «Это будет сценарий с Мастроянни, или вообще ничего не будет».

Дино отказывается уступить Федерико и поддержать фильм. Феллини начинает поиски нового продюсера, при этом следовало выкупить права у Де Лаурентиса, оцениваемые в семьдесят пять миллионов лир. Как это часто бывает, все решил случай. После нескольких недель мучительных поисков Феллини однажды встретился со старым знакомым, Джузеппе Амато, продюсером, с которым прежде встречался при съемках фильма «Впереди свободно» и нескольких фильмов Росселлини. Кроме того, Амато был режиссером фильма «Про́клятые женщины», в котором снималась Джульетта Мазина. Они были рады встрече, и Федерико рассказал о своем сценарии. Амато его одобрил и пригласил в качестве сопродюсера своего друга Анджело Риццоли. Но название фильма «Сладкая жизнь» ему не

понравилось, он предпочитал, чтобы фильм назывался «Виа Венето».

— Мы обсудим окончательное название позже, — успокоил его Федерико, похлопав по плечу.

Анджело Риццоли не забыл успех «Маменькиных сынков», и уговаривать его не пришлось. Очень быстро он выкупил права у Дино Де Лаурентиса и создал с Амато компанию «Риама» (*Ри* — Риццоли, *ама* — Амато) по производству фильма.

В студиях новой компании Федерико подбирает актеров, статистов, артистов цирка и варьете, певцов. Кстати, после фильма Адриано Челентано станет знаменитым исполнителем итальянского рока. Феллини делает пробы и рассматривает их с неутомимым и верным Пьером Паоло Пазолини, профессиональный вкус и советы которого он очень ценит.

16 марта 1959 года на киностудии «Чинечитта» начались съемки «Сладкой жизни». Анита Экберг в широкополой шляпе взбирается по крутой лестнице на купол собора Святого Петра. За ней по пятам — запыхавшийся Марчелло Мастроянни. Купол собора воссоздан в четырнадцатом павильоне. Феллини увлечен игрой Мастроянни. У них сложились отличные отношения, они понимают друг друга с полуслова, актер полностью подчиняется режиссеру, принимает все его замечания. Федерико очень доволен своим выбором. А Аниту Экберг он нежно называет Анитона (супер-Анита). В интервью Джованни Граццини он сказал: «Я утверждаю, что Экберг, помимо всех ее достоинств, фосфоресцирующая». Ее восхитительная нордическая красота и вероломная сексуальность привлекали во время съемок у фонтана Треви толпы римлян, покоренных ею. Феллини всегда был очарован красавицами с севера. Грета Гарбо с царственно строгим и торжественным лицом в фильме Пабста «Безрадостные улицы» внушала ему благоговение. Анита буквально околдовала. Сияющая блондинка с нежнейшей кожей молочного цвета, она была загадочной, словно Млечный Путь.

Съемки на улице Венето оказались необычайно сложными, настолько, что было невозможно работать по вечерам на террасах кафе. Тогда Федерико решил сконструировать с помощью Джерарди копию участка знаменитого проспекта с «Кафе де Пари» в пятом павильоне, причем декорации оказались настолько удачными, что нравились ему больше, чем оригинал. С этого момента он решил и дальше снимать не на улице, а в декорациях. Пятая студия стала его основной съемочной площадкой, его вторым домом, «студией Феллини», как будут говорить отныне в Риме. В середине августа 1959 года, после того как сняли сцену

вечеринки с оргией в студии «Чинечитты», а финальную сцену — на пляже Фреджены, фильм был завершен.

Съемки продолжались пять месяцев. Отелло Мартелли отвечал за освещение. Сын Чезаре Заваттини, Артуро, стоял за камерой. Они сняли фантастические кадры, используя специальный формат, который усиливал впечатление от фресок, что делало изображение исключительным. Теперь за монтаж взялся Лео Катоццо: он должен был обработать двадцать километров пленки. Осенью была готова первая копия, продолжительность фильма — три часа двадцать минут. Это слишком много. К большому сожалению всей команды, удалось сократить фильм до трех часов. Теперь Федерико занялся озвучиванием, причем не только ролей иностранных актеров, которых дублировали, но и итальянских. Осталось синхронизировать фильм с голосами дубляжа и замечательной музыкой Нино Рота, записанной под руководством дирижера Франко Феррара.

3 февраля 1960 года состоялась премьера фильма в кинотеатре «Фиамма». Ее сопровождали редкие аплодисменты и немало свиста. Феллини упрекали в том, что фильм слишком длинный, скучный, непристойный. Разгорался скандал. Оба продюсера, Анджело Риццоли и Джузеппе Амато, а также кинопрокатчик, ответственный за распространение фильма, ожидали худшего. Фильм, стоивший очень дорого, теперь рисковал вызвать гнев цензуры и, возможно, даже судебное преследование. Спустя два дня в Милане была организована приватная демонстрация фильма у Риццоли для его друзей, но и там он был встречен довольно холодно. Миланцы сочли фильм «слишком римским» с его вечеринками и ночными клубами, с его папарацци, преследующими знаменитостей, словно жертву. Этот Рим, где сосуществуют святое и мирское, где царит фривольность и где не знают, чего хотят, был непонятен деловым миланцам. С первых кадров фильма в кинотеатрах Милана раздавался свист и даже слышались выкрики: «Позор! Довольно!» Мастроянни считали коммунистом и бездельником. Но, несмотря на это, зрители брали штурмом кинотеатр «Капитол», толпа даже разбила витрину в стремлении увидеть фильм, пока его не запретили.

В католических кругах «Сладкая жизнь» становится «отвратительной жизнью». Католическая церковь не рекомендует этот фильм ни взрослым, ни детям, считая, что в нем нет ни морали, ни надежды, ни раскаяния. Центр католической

кинематографии запретил его. Отец Делла Торре, директор газеты Ватикана «Римский обозреватель» («L'Osservatore romano»), не видевший фильма, заявил: «Не нужно смотреть гадости, чтобы их осудить». Феллини потрясен. Он верил, что как истинный католик создал фильм, обличающий зло и лжехристиан, не колеблясь использующих лжечудеса для одурачивания людей! Кардинал Зири, посмотревший фильм в приватной обстановке, не высказал отрицательного мнения, но после того, как он подвергся жесткой критике за свою позицию в отношении «Ночей Кабирии», больше не хотел вмешиваться. Отчаявшийся Федерико снова обращается к своему другу падре Арпа, чтобы добиться аудиенции у архиепископа Милана, кардинала Джованни Баттиста Монтини (будущего папы Павла VI). Падре Арпа его сопровождал. Но после того как они прождали два с половиной часа, кардинал сообщил через секретаря, что отменяет аудиенцию. На этот раз падре Арпа действительно не может ничего сделать. И сверх того, на него обрушился гнев Верховной конгрегации святого Офиса, сделавшей ему выговор.

17 февраля 1960 года литературный кружок Чарли Чаплина в Риме организует дебаты по фильму. На следующий день в левой газете «Паэзе сера» появился отчет о событии: «Толпа, насчитывающая примерно две тысячи человек, заполнила зал, коридоры и лестницу галереи… Многие зрители не смогли попасть в зал; вмешалась полиция, чтобы сдерживать толпу и навести порядок, хотя и не смогла предотвратить нескольких инцидентов». В тот же день помощник госсекретаря по туризму и культуре, христианский демократ Доменико Магри, поддержал запрос парламентариев, пожелавших запретить фильм. Пьер Паоло Пазолини подлил масла в огонь, заявив в ходе дебатов, что «Сладкая жизнь» — это фильм «католический, отличающийся красотой часто потрясающей, часто ужасающей, часто ангельской», и обвинил газету «Римский обозреватель» в том, что она не разглядела его революционности. Он возмущен также еженедельником «Репортер», где работал кинокритиком, и ушел из него, хлопнув дверью из-за расхождения во взглядах на фильм. Огорченный его поведением, Эннио Флайяно говорил, что создается впечатление, «будто фильм сделан Пазолини». Но именно благодаря активной позиции Пазолини итальянские левые стали наконец тоже защищать фильм и его создателя. О фильме спорят все: журналисты, политики, публика, религиозные круги. А Федерико заставляет себя держаться в стороне от полемики.

Феллини рассказал две истории, иллюстрирующие исключительную враждебность, с которой был встречен фильм.

Однажды маленькая старая женщина, вся в черном, в соломенной шляпке с лентой, вышла из черного «мерседеса» и пересекла площадь Испании, чтобы схватить Феллини за галстук и злобно прокричать ему в лицо: «Лучше привязать камень на шею и утопиться в море, чем вызывать негодование людей!» В другой раз Федерико был в Падуе и увидел огромный плакат в черной рамке, на котором было написано: «Помолимся за спасение души Федерико Феллини, публичного грешника».

В мае мнение жюри XIII Каннского кинофестиваля под председательством Жоржа Сименона разделилось между двумя итальянскими фильмами: «Сладкая жизнь» и «Приключение» Микеланджело Антониони. Сам Сименон был, бесспорно, за «Сладкую жизнь», но его озадачило постоянное давление Робера Фабр-Лебре, находящегося, в свою очередь, под влиянием представителя министерства иностранных дел, заявившего, что в силу дипломатических соображений необходимо вручить главный приз фильму США. В конце концов благодаря голосу Генри Миллера, поддержавшего Сименона, «Золотая пальмовая ветвь» была присуждена «Сладкой жизни».

«…когда я прочел список удостоенных награды на закрытии фестиваля, я громко свистнул, в то время как только некоторые аплодировали, причем казалось, что они стыдятся быть исключением. А ведь еще в полдень того же дня я обедал с иностранными продюсерами. Они, тогда еще не знавшие результатов решения жюри, уверенно заявляли, что ни один не купил бы международные права на фильм за пятьдесят тысяч долларов».

Далее последовали награды по всему миру, в том числе «Оскар» в Голливуде за черно-белые костюмы Пьеро Джерарди и три «Серебряные ленты» в Венеции за лучший сценарий, лучшую главную мужскую роль (Марчелло Мастроянни) и лучшие декорации (Пьеро Джерарди). В то же время в некоторых странах фильм появился на экранах не сразу. В частности, в Испании он был показан только в июне 1981 года, спустя двадцать лет. Наконец, тридцать четыре года спустя после выхода фильма в Италии в римской газете «Мессаджеро» от 14 января 1994 года появилась статья Констанцо Константини, реабилитирующая фильм в глазах католиков.

Фильм имел небывалый коммерческий успех и принес миллионы долларов прибыли.

«ЧИНЕЧИТТА» КРУПНЫМ ПЛАНОМ

В 1960 году, в год выпуска «Сладкой жизни», Федерико Феллини исполнилось сорок лет. Повзрослев, худой высокий парень с взлохмаченной шевелюрой приобрел благообразный вид, пополнел, но остался таким же жизнерадостным, мечтательным, застенчивым, естественным и непосредственным. Как говорил его друг, издатель и кинокритик Жильбер Салакас, «он предпочитал приятно провести время с друзьями за стаканом простой воды на террасе кафе всем люксам Лидо, Круазетт и других мест».

Он не увлекался ни рыбалкой, ни охотой, ни спортом, ни коллекционированием. Его нисколько не привлекали эти традиционные развлечения. Он не любил путешествовать, почти никогда не ходил ни в кино, ни в театры. Если иногда он приглашал кого-то из друзей на обед, то предпочитал посидеть с ним наедине в каком-нибудь кафе или ресторане, и только изредка принимал гостей дома. Феллини приглашали к себе все реже и реже, исключение составляли только самые близкие. На самом деле Федерико нигде не чувствовал себя так хорошо, как в «Чинечитте», где проводил бóльшую часть своего времени. Часто он ходил туда даже во второй половине дня в воскресенье, один, чтобы поработать в спокойной обстановке, без телефонных звонков, вдали от городского шума. Вне ее стен с ним могло случиться что угодно, настолько он чувствовал себя неспособным столкнуться лицом к лицу с тем, что называют нормальной жизнью. Вне студий, гримерных, мастерских, декораций он чувствовал себя неприкаянным, словно в изгнании:

«Мой опыт, мои поездки, мои дружеские связи, знакомства начинаются и кончаются в студиях „Чинечитты“. Все, что существует за пределами „Чинечитты“, — это источник, конечно, незаменимый, огромная, чудесная сокровищница, которую нужно посещать, грабить и жадно и неутомимо приносить все это в „Чинечитту“. Не знаю, что это — привилегия или тяжкое бремя, но это мой образ жизни».

Еще подростком он впервые услышал о «Чинечитте» в новостях в кинотеатре «Фульгор» в Римини. В кадрах кинохроники Муссолини решительным шагом шел по стройке с высокими бараками, более высокими, чем центральный рынок. За ним по пятам следовал целый рой высокопоставленных фашистов в униформе, «которые соперничали в попытках изобразить, что с трудом поспевают за ним». 28 апреля 1937 года дуче участвовал в церемонии открытия первых корпусов большого кинематографического комплекса, строящегося по его приказу.

Немногим более года прошло с того момента, когда 29 января 1936 года он лично заложил первый камень в двенадцати километрах на юго-восток от Рима. Муссолини решил построить «Чинечитту» и по политическим, и по экономическим причинам. Он считал, что кино играет первостепенную роль в пробуждении энтузиазма и пропаганде в целом. Это подтверждал и гигантский плакат «КИНЕМАТОГРАФИЯ — НАИБОЛЕЕ СИЛЬНОЕ ОРУЖИЕ», который можно было увидеть на фотографиях, снятых во время открытия комплекса. Кроме того, он хотел составить конкуренцию американским фильмам, наводнившим итальянский рынок.

«Чинечитту» окружал парк в сорок гектаров. В последующие годы были построены многочисленные студии, несколько бассейнов, мастерских, бюро, лабораторий, аудиторий, монтажные и проекционные залы, бар, столовая, библиотека. Это позволило обеспечить постоянной работой более тысячи рабочих, служащих и технических сотрудников. А «Чинечитта» стала самой крупной, самой современной и лучше других оснащенной киностудией в Европе. Там делали все — от первых проб до завершенного фильма и его копий. Муссолини присутствовал при первых съемках фильма «Подъем» по сценарию его сына Витторио Муссолини и «Авиация», который Витторио курировал, а затем — на озвучивании фильма «Сципион Африканский» (постановка Кармин Шаллоне, музыка Ильдебрандо Пиццетти).

В первый год были сняты такие фильмы, как «Последние дни Помпеи» в версии Марио Маттоли; «Тараканова» Федора Оцепа и Марио Сольдати с Пьером Ричард-Вильмом; «Жестокий Саладин» Марио Боннара с Альберто Сорди (это была его первая роль) и совсем юной Алидой Валли (ей было всего шестнадцать лет), а также выдающимся комиком, сицилийцем Анджело Мюско, для которого создавали сценарии известные писатели Сицилии — Капуана, Пиранделло, Мартоглио. Все эти фильмы останутся в архивах киноклубов.

В 1938 году фашистское правительство издает закон, защищающий национальную кинематографию и обязывающий иностранных импортеров получать разрешение государства. Крупнейшие американские кинокомпании оставили тогда итальянский рынок, освободив дорогу национальному кино, продукция которого в результате возросла на восемьдесят процентов. С апреля 1937-го по июль 1943 года на «Чинечитте» было снято двести семьдесят девять фильмов. В июле 1943 года после падения фашистского режима и отстранения от власти Муссолини кинопроизводство пришло в упадок, персонал был уволен, немцы оккупировали этот «город кино». А когда 4 июня

1944 года немцы бежали под натиском американской армии под командованием генерала Марка Кларка, «Чинечитта», сильно пострадавшая от бомбардировок, стала лагерем беженцев.

После войны (в 1947 году) Джулио Андреотти, заместитель секретаря президента Совета по кинематографии, решил блокировать определенный процент сборов от иностранных фильмов, обязав американские кинокомпании, — если они хотят получить обратно свои фонды, — приезжать и снимать фильмы в Италии. И они приезжают и снимают фильмы, которые войдут в анналы кинематографа: Мервин Лерой — «Камо грядеши», Уильям Уайлер — «Бен Гура» (оба — «Метро Голдвин Майер»), Джозеф Лео Манкевич — «Клеопатру» («Двадцатый век Фокс»), Роберт Уайз — «Елену Троянскую» («Уорнер бразерс») и многие другие. В 1970-е годы вследствие кризиса, приведшего к закрытию многих студий в Голливуде, американские кинорежиссеры снова наводнят итальянскую столицу.

Затем ускоренными темпами совершенствуется технология кинопроизводства, возрастает интерес к спецэффектам, модернизируется оборудование. Новое поколение кинематографистов предпочитает натурные съемки. Вместе с тем возрастает стоимость кинопроизводства, что зачастую влечет совместное международное производство, а съемки нередко проводятся на натуре и в странах, где это стоит дешевле. В результате кино утратило важную долю своей театральности. А «Чинечитта», как и многие крупные киностудии в Европе, становится все менее и менее востребованной. Там снимают теперь в основном телефильмы и рекламные ролики.

Однажды на «Чинечитту» прибыл Ингмар Бергман, чтобы ознакомиться с местом, где собирался снимать очередной фильм. «В коротком плаще, с очень высоко остриженными на затылке волосами, скрестив руки за спиной, широким шагом он шествовал по территории, словно инспектор…» Директор «Чинечитты» вежливо попросил Феллини их сопровождать. Федерико, немного раздосадованный строгостью этого сына лютеранского священника, повел своего коллегу по лабиринтам города кинематографии. Общение со шведом оказалось затруднительным; беседа на английском языке едва продвигалась. Бергмана поразили длинные очереди статистов и технических работников, стоявших у ворот в надежде получить временную работу. Его позабавили юркие головастики в огромном бассейне — «самом большом в мире», где можно было воспроизвести все: морские баталии, кораблекрушение, игру дельфинов, как подчеркнул директор, настояв, чтобы Федерико перевел его слова.

Наверху Пятой студии — кабинет Федерико, довольно просторная комната, скромно обставленная. Диван, несколько кресел, стол с двумя телефонами, старая пишущая машинка «Оливетти» и огромная доска на стене, покрытая зеленым сукном, куда он прикалывал заметки, фотографии, адреса. Рядом с кабинетом — столовая и маленькая кухня. Бывший боксер, овладевший мастерством повара, готовил простые блюда для многочисленных гостей, так как Федерико предпочитал есть здесь, на «Чинечитте», а не тратить время на поездки в город. На его письменном столе — больше сотни ручек, карандашей, кисточек и фломастеров всех цветов, а рядом статуэтка американского фантаста итальянского происхождения Джимми Дюранте, стопка машинописной бумаги и зеленая тетрадь для заметок. Ее дарят Феллини помощники перед началом каждого нового фильма, но, по его собственному признанию, он никогда не записал в нее ничего значительного. И, напротив, непрерывно заполняет ее рисунками: набрасывает карандашом бессчетное количество силуэтов, профилей, носов, усов, физиономий, деталей одежды, выражений лиц, элементов декораций и особенно массу пышных бюстов и упитанных задниц. Все эти эскизы помогут затем его сотрудникам при создании декораций и костюмов, подборе грима…

Даже в перерывах между фильмами Федерико бывает на «Чинечитте». С ним можно столкнуться на одной из аллей: зимой он в широком коротком пальто с красным или белым шерстяным шарфом и всегда в шляпе, а летом — без пиджака. Он заходит на несколько минут в студию, заглядывает в гримерную, останавливается то здесь, то там, чтобы перебросится несколькими словами с машинистом или декоратором. Он прогуливается вдоль огромного бассейна, затем проходит до руин акведука, чтобы найти идеальное место, которым воспользуется для съемок одной из сцен будущего фильма.

Несколько месяцев спустя после выхода «Сладкой жизни» Анджело Риццоли, вдохновленный отличными кассовыми сборами фильма, предлагает Федерико создать кинокомпанию, в которую обещает инвестировать половину необходимой суммы, а вторую половину внесут Феллини и его директор по производству фильмов Клементе Фракасси. Они могли бы снимать в основном фильмы Феллини, а также картины молодых режиссеров, которым трудно найти продюсера. Хотя финансовая ответственность такой компании не была столь уж серьезной, Федерико, не забывший свой неудачный опыт с Латтуадой, отнесся к этому предложению сдержанно.

— Я испытываю затруднения, распоряжаясь своими карманными деньгами, как я справлюсь с компанией?

— Мы здесь для этого.

Но присутствие Клементе Фракасси, которому он доверяет вопросы управления и организации, внушает ему уверенность, и в конце концов он соглашается. Новая компания под названием «Федериц» («Federiz») — от имени Федерико и фамилии Риццоли — была создана в сентябре 1960 года и расположилась в большом красивом доме на улице Делла Кроче, 70.

В итальянском кинематографе наметилась новая волна — фильмы с небольшим бюджетом и множеством частных инициатив, что позволило говорить о ренессансе после эпохи неореализма. Поэтому вполне естественно, что молодые авторы стали обращаться в «Федериц», чтобы попытаться реализовать свои проекты. Вскоре кабинеты новой компании заполнили бородатые и длинноволосые молодые авторы со сценариями в руках. Целью «Федериц» было поддерживать, вдохновлять, производить интересные фильмы молодых авторов. Но для Федерико кинокомпания очень скоро превратилась в место встреч, стала идеальным предлогом принимать там своих друзей. Они много спорят, похлопывая друг друга по плечу, но никогда не принимают окончательного решения. А между тем на столах Федерико и Фракасси лежали три проекта, достойные внимания. Прежде всего, это «Аккатоне» очень талантливого поэта, писателя и сценариста Пьера Паоло Пазолини, желающего снять свой первый фильм. Другой проект — «Бандиты в Оргосоло» сицилийца Витторио Де Сета, который сам финансировал свой фильм, но был вынужден приостановить съемки на Сардинии из-за недостатка денег. Третий проект — «Вакантное место» Эрманно Ольми. Эти три фильма станут тремя шедеврами, но пока авторы не могут их снимать по простой причине — ими не заинтересовались. Федерико Феллини и Клементе Фракасси даже не прочли сценарии.

К Пазолини отнеслись более благосклонно, чем к двум другим, поскольку он был дружен с Федерико. Клементе Фракасси предоставил ему небольшую техническую группу на три дня, чтобы проверить его возможности как режиссера. Пьер Паоло очень быстро (в плохих условиях) снял две сцены со своим другом Франко Читти, настоящим нищим из пригорода, живущим чем и как придется. Вскоре, смонтировав отснятое Пазолини, устроил просмотр. Проба была оценена как неудачная, невыразительная, неумелая… Фракасси воспользовался этим. «Настал момент избавиться от этого дела», — заявил он.

Хотя Федерико старался, как мог, успокоить Пьера Паоло, с

которым проработал пять лет, тот, полностью согласившись с отрицательной оценкой, чувствовал, что этот эксперимент будет стоить им дружбы. В миланской газете «День» от 16 октября 1960 года, где он публиковал свои заметки, Пазолини иронизирует по поводу Феллини, назвав его «великим епископом», и добавляет, что, вероятно, «Федериц» не выпустит ни одного фильма, за исключением фильмов Феллини. Пазолини снимет свой «Аккатоне» в мае 1961 года с Франко Читти и его друзьями из пригорода Рима. Представленный в Венеции фильм будет иметь большой успех, так же как и «Вакантное место», и «Бандиты в Оргосоло», снятые кинокомпанией «Титанус». Таким образом, кинокомпания «Федериц» упустила три великолепные возможности блестяще начать производство фильмов. Это стало одной из причин ухудшения отношений между Феллини и Фракасси.

На самом деле роль продюсера совершенно не подходила Федерико. У него нет ни решительности, ни времени интересоваться проектами других и нет ни малейшего желания читать их сценарии. Если он и согласился на создание этой компании, то, скорее всего, ради возможности иметь место, где можно встречаться с людьми и проводить время между съемками фильмов.

«Я БОЛЬШОЙ ФАНТАЗЕР»

Сорокалетний Федерико после «Сладкой жизни» заинтересовался психоанализом. Этот интерес возник в тот день, когда он, решив позвонить своей знакомой по имени Мария, по ошибке попал к психоаналитику Эрнсту Бернхарду. Как обычно, в его карманах была масса заметок и рисунков, исписанных адресами и номерами телефонов. Поэтому неудивительно, что он спутал номер Марии с номером врача, который дал ему неделю назад Витторио Де Сета. Сначала доктор долго разглагольствовал относительно имени Мария, говорил о Пресвятой Деве Марии, матери Иисуса Христа, дочери Анны и Иоахима из рода Давида… Он находил взаимосвязь между ее иудейскими корнями и латинским миром Средиземноморья. Та, которая присутствовала при распятии своего сына Иисуса, отличалась добротой и щедростью матери-кормилицы, «матери» Средиземноморья. Голос доктора Бернхарда был мягким и убедительным. Он был последователем цюрихской школы аналитической психологии Карла Густава Юнга[56] и объяснил Федерико, что творческая деятельность и игра — это умственная работа одного порядка, как установил Юнг. В некотором роде эти рассуждения примирили Феллини с психоанализом, неудачный опыт с которым он имел в момент глубокой депрессии во время съемок «Дороги». По телефону он и доктор прониклись взаимной симпатией, и Федерико записался к Бернхарду на прием.

Кабинет доктора Бернхарда располагался в двух комнатах его квартиры на улице Грегориана, 12. В первой он принимал своих пациентов, в другой, куда никто никогда не входил, повесил копию плащаницы. Он усадил Феллини на диван, лицом к письменному столу, и слушал в какой-то религиозной тишине, как Федерико рассказывает о своих снах, своих тревогах, своих экскурсах в область эзотеризма и магии.

Эти беседы продолжались вплоть до смерти Эрнста Бернхарда в июне 1965 года. Три сеанса в неделю, во время которых, в соответствии с методом Юнга, психиатр заставлял Федерико вновь подробно описывать и рисовать свои сны. Его «Книга снов»[57] была начата 30 ноября 1960 года, записи в ней иллюстрировались цветными и черно-белыми рисунками. В ней Феллини с поразительной точностью описал детали неординарных событий, которые часто использовал в своих фильмах и в которых представлял себя в карикатурном виде. Эту книгу он любовно и немного иронично называл «Большой книгой» и ревниво закрывал в ящике своего письменного стола.

Его друзей беспокоило, не представлены ли они там в нелепом виде, и им удавалось регулярно заглядывать в этот знаменитый ящик и листать тетради без ведома их владельца. Некоторые страницы вместе с легендарными рисунками были даже сфотографированы и опубликованы в нескольких журналах, к великому удивлению Федерико, который в итоге не слишком сердился.

Юнг, написавший эссе о Пикассо в 1932 году, уточнял, что не высказывает своего мнения об искусстве художника и предпочитает оставить вопросы эстетики искусствоведам. Его эссе — это анализ психологии, направляющей творческие способности художника. Федерико, внимательно прочитав это эссе, внезапно понял, что может применить выводы Юнга к собственному творчеству. Он увидел, что Юнг с уважением относится к творческому воображению, говорит о творческих снах, размышляет о совпадениях, предзнаменованиях, которые всегда играли важную роль в жизни Федерико. Он осознал, что мог бы трансформировать свои сомнения, свои страхи, неосознанные тревоги в творческую энергию. Анализ Юнга помог Феллини осуществить некую расшифровку своих собственных снов, страданий и многих навязчиво повторяющихся рисунков.

ИСКУШЕНИЕ ФЕДЕРИКО

В январе 1961 года продюсер Тонино Черви предложил Феллини участвовать в создании фильма, состоящего из нескольких новелл, каждую из которых будет снимать один из приглашенных им режиссеров. Идея фильма — выступить против цензуры и других препятствий в работе кинематографистов. Феллини немедленно согласился. После нравоучительных возгласов неодобрения, которыми были встречены как «Сладкая жизнь», так и «Рокко и его братья» Висконти, для итальянского кинематографа действительно наступил момент выступить против всех тех, кто хотел бы ограничить свободу творчества.

Как и в случае первого коллективного фильма «Любовь в городе», в котором участвовал Федерико, идея нового фильма из нескольких самостоятельных новелл принадлежала Чезаре Дзаваттини. Одна из новелл — «Лотерея» — была снята Витторио Де Сика (сценарий Чезаре Дзаваттини), в ней деревенская красавица (Софи Лорен), стремясь вырваться из нищеты, организует «лотерею», в которой главный приз — она сама. Вторую новеллу «Ренцо и Лучана» снимал Марио Моничелли по сценарию Итало Кальвино: молодые рабочие, создавшие семью вопреки запрету хозяина фабрики и уволенные им, продолжают бороться за существование. Третья новелла — «Работа» Лукино Висконти, в ней главная героиня (Роми Шнайдер) заставляет своего мужа платить каждый раз, когда они вступают в сексуальные отношения. А Феллини создал «Искушение доктора Антонио» по сценарию, написанному им совместно с Эннио Флайяно и Туллио Пинелли. Общее название фильма «Боккаччо-70» отсылало к Джованни Боккаччо[58], автору «Декамерона», несправедливо считающегося непристойным. Кроме того, режиссеры и сценаристы были убеждены, что их фильм не скоро появится на экранах, возможно, не раньше 1970-х годов.

Доктор Антонио (Пеппино Де Филиппо), небольшого роста, строгий, всегда в черном, в очках, благочестивый, одержимый борьбой с падением нравов и распутством в Риме. Он живет в новом пригороде Рима, построенном в стиле ультрамодерн, и все дни проводит, выслеживая нарушителей нравственности. По вечерам он набрасывается на влюбленных, флиртующих в автомобилях, выкрикивает оскорбления в их адрес и сообщает о них в полицию. В кабаре взбирается на сцену во время выступления девушек, требуя опустить занавес. В ресторане подбегает к красивым женщинам и спешит прикрыть салфеткой

их слишком глубокое декольте. Он дежурит у журнальных киосков, ожидая доставки порнографических журналов, чтобы тут же скупить все экземпляры и уничтожить их. А однажды он увидел, что рабочие укрепляют гигантское панно-рекламу как раз напротив окон его квартиры. По мере того как они разворачивали панно, появились ноги, ягодицы, торс, бюст и, наконец, голова очень красивой женщины (Анита Экберг) с пышной грудью и длинными ногами. Она соблазнительно раскинулась на диване со стаканом молока в руке. Венчал рекламу неоновый лозунг, призывающий пить молоко. Прибыл автобус, из него вышли музыканты. На мелодию Нино Рота из «Сладкой жизни» хор запел: «Пейте больше молока, молоко очень полезно, оно полезно в любом возрасте! Пейте больше молока итальянского производства, высокоэффективное лекарство для любого возраста, пейте больше молока… пейте больше молока!» Доктор Антонио буквально задыхается от гнева и возмущения, он протестует, кричит, что это позор… Он жалуется, объясняя, что у него «пять окон, и только ноги этой дамы закрывают все эти окна», добавляя, что «эта афиша — надругательство над самым святым свойством материнства — кормлением грудью». Образ этой гигантской женщины преследует его днем и ночью. При получении корреспонденции с рекламой он перечеркивал ее надписью «Хватит!».

В этом некоторые увидели намек на крупные заголовки в «Римском обозревателе» с такими же словами по поводу выхода «Сладкой жизни». Говорили, что так Феллини мстил депутату от христианских демократов Оскару Луиджи Скальфаро, инициировавшему эти статьи. Оскар Луиджи Скальфаро станет президентом Итальянской Республики в 1992 году, и когда поднимут вопрос, чтобы сделать Феллини пожизненным сенатором, он притворится, что не расслышал этого предложения…

А доктор Антонио пытается привлечь внимание епископа, но безрезультатно. Зеваки, уличные торговцы, папарацци, дети, солдаты целыми днями толпились у рекламного панно, а по вечерам сюда стекались развлекаться низы общества. Доктор Антонио все больше приходит в ярость, разглядывая это безобразие в бинокль из своего окна. Наконец он не выдержал, спустился вниз и стал бросать в рекламу флаконы с чернилами. Полиция арестовала его. Наконец, сотрудники муниципалитета закрыли панно листами бумаги. А вернувшегося домой Антонио стали преследовать галлюцинации: женщина с рекламы лежит на столе в гостиной и строит ему гримасы. А за окном проливной дождь смыл полосы бумаги, которыми прикрыли рекламное

панно. Обезумевший Антонио хватает зонт и спешит вниз. Нет никаких сомнений: гигантская женщина смеется над ним, говорит с ним, спускается с афиши, валяется в траве, зовет его. Казалось, она шепчет ему сладострастно: «Не сопротивляйся; я всемогущая! Добропорядочность, храбрость, благочестие растворяются в аромате моего рта». На какое-то мгновение он оказался прижатым к восхитительной груди обольстительницы, но постарался справиться с приступом эротизма, овладел собой, и когда она приняла человеческие размеры и даже поцеловала его, ему удается освободиться от порочной женщины. Она снова превращается в гиганта и начинает стриптиз, а доктор Антонио громко кричит, призывая «не смотреть на нее». Неожиданно доктор оказывается в доспехах средневекового рыцаря и копьем наносит смертельный удар в грудь искусительницы. На похоронах блюстители морали окружают его и устраивают ему овацию, но Антонио в отчаянии кричит: «Она моя! Она моя! Я не хочу, чтобы ее у меня отнимали!» На рассвете пожарные обнаруживают Антонио взобравшимся на огромный рекламный щит и увозят его в психиатрическую клинику.

Федерико впервые снимает цветной фильм. Он делает это потому, что все остальные новеллы этого фильма тоже цветные. Чтобы Анита Экберг казалась гигантской рядом с Пеппино Де Филиппо, когда она спускается с афиши, Феллини забавляется, как ребенок, создавая с декоратором Пьеро Зюффи макет квартала в миниатюре. Он по-прежнему окружен своей обычной командой: Брунелло Ронди, Отелло Мартелли, Артуро Дзаваттини, Лео Катоццо и Нино Рота.

Впервые «Боккаччо-70» был показан в кинотеатре «Капитол» в Милане. Критика восприняла его относительно равнодушно. Больше других понравилась новелла Висконти благодаря блестящей игре Роми Шнайдер. 7 мая 1962 года произошел небольшой скандал на набережной Круазетт за несколько часов до открытия XV Каннского фестиваля. На этот раз причина скандала была никак не связана с каким-либо грубым нарушением морали. Карло Понти, сменивший первоначального продюсера, в последний момент вырезал новеллу Моничелли, мотивировав свой поступок тем, что неореалистический стиль этой новеллы слишком отличается от остальных и рискует нанести вред гармонии всего фильма. На самом деле он боялся, что фильм длится слишком долго — два с половиной часа. Возмущенный Марио Моничелли забирает пленку. Вечер открытия был под угрозой срыва. Торжественное открытие было спасено судом Грасса, распорядившимся снова включить в фильм новеллу Моничелли.

СНЫ И БЕССОННИЦА

Участие в «Боккаччо-70» помогло Федерико на какое-то время освободиться от дружеского давления со стороны Риццоли, который был в отчаянии от того, что «Федериц» буквально влачил жалкое существование. Компания находилась на грани краха. Клементе Фракасси, прекрасный организатор и помощник, оказался абсолютно неспособным что-то решать и продвигать проект. Он во всем сомневается, все усложняет, затягивает и в конце концов ничего не делает. А Федерико не хватает ни времени, ни побуждающего стимула. Он устал, подавлен, у него депрессия. Большую часть дня он проводит в своем кабинете, объятый сомнениями. Он рисует бесчисленные эскизы персонажей, набрасывает сцены, изображает свои сны, страхи, видения и тревоги. Он в смятении. Три сеанса в неделю у доктора Бернхарда отнимают у него много сил. Он путешествует по Италии, объезжает на машине окрестности Рима, как делал это с Пазолини, в поисках мест, способных пробудить его вдохновение. Он, всегда такой общительный, ни с кем не разговаривает, избегает журналистов, даже Джульетту. Она хотела, чтобы компания «Федериц» сняла фильм об одной монахине, уехавшей в США в конце XIX века, чтобы помогать итальянским эмигрантам. Матушка Кабрини, покровительница эмигрантов, основала госпиталь «Колумб» в Нью-Йорке и умерла в 1917 году. Эту роль написал специально для Джульетты ее поклонник Сальвато Капелли, часто посещавший виллу Феллини во Фреджене. Федерико раздражен. Уже давно у него накопились проекты, которые он никак не может осуществить, идеи, рожденные работой над предыдущими фильмами. Он считает, что наступил момент рассказать о них в новом фильме без всякого лукавства. Но как это сделать, чтобы не испытать разочарования после «Сладкой жизни»? Как превзойти себя? В сорок три года он больше не понимает себя, его взаимоотношения с кинематографом осложнились, а семейная жизнь стала тяготить.

Во время лечения на термальных водах в Кьянчано он анализирует свои воспоминания, подводит некий итог пройденному пути, своей нынешней жизни, которая не совсем удовлетворяет его. Ему захотелось высказаться, чтобы освободиться от всего, что гложет его душу. Создание «Искушения доктора Антонио» стало решительным поворотом в его творчестве. Оно становится более символическим, более фантастическим. Главенствующим в его творчестве стало

воображаемое, нереальное. Он ищет новый стиль для свободного самовыражения. «Кризис вдохновения? А если это не случайность? А если это конец великого лжеца? Мне нечего сказать, в самом деле. Но тем не менее я хочу это сказать».

И вот, возможно, идея: так как он сомневается, не может разобраться в себе, почему бы не сделать фильм в форме исповеди, как раз о режиссере, страдающем от отсутствия вдохновения? И Федерико решает вывести на сцену персонаж, представляющий его самого, рассказывающий о его проблемах, о трудностях реализовать его творческие чаяния. Он говорит об этом с Эннио Флайяно:

«Этот персонаж часто попадает в ситуации, порой очень болезненные, но ему не удается их распутать. У него есть жена, а также любовница. Он поддерживает огромное количество связей, в которых бьется, словно муха, запутавшаяся в паутине. Но, вероятно, без этих связей он оказался бы в пустоте еще более мучительной, потому что ему кажется, что нет у него в жизни совершенно ничего, за что можно было бы зацепиться. Его день проходит как бы в двух планах. Первый, реальный, когда он встречается со знакомыми в отеле или у источника; друзья, приезжающие из Рима повидать его, его любовница, тайно проживающая в маленьком отеле, и его жена, приехавшая в один прекрасный день, чтобы составить ему компанию. Второй план — фантастический: сны, игра воображения, воспоминания, атакующие его всякий раз, когда нам это нужно».

Флайяно одобряет идею и начинает работать над сюжетом вместе с Федерико, который уточняет, какие персонажи будут фигурировать в фильме:

— Врач этой термальной лечебницы сообщает нам все, что мы должны знать о нашем герое: его фамилию, имя, возраст, профессию, на ком он женат, сведения о его родителях… Его любовница, естественно, с соблазнительным задом, нежная, добродушная, покорная, в общем, идеальная любовница, типичная итальянская буржуа, все покупающая в кредит… Августовским днем, в три часа, он встречает ее на вокзале Кьюзи. Она прибывает в наряде в стиле 1920 года… Молодая девушка в водолечебнице: представь себе Клаудию Кардинале, прекрасную, юную, но уже духовно зрелую девушку. И наш герой чувствует, что она могла бы стать решением всех проблем… Но я не знаю, как могла бы закончиться история между ним и ею… Впрочем, я считаю, что совсем не обязательно придавать завершенный вид историям, которые мы собираемся рассказать. И, напротив, я уверен, что фильм должен быть буквально усыпан женщинами; наш герой восхищается ими, все они нравятся ему, словно это

одна-единственная женщина, воплощенная в миллиарды разных лиц… И еще его друг, интеллектуал лет шестидесяти, со своей юной подругой, классической дурой, стремящейся показаться интересной. Чета телепатов, которые его забавляют и даже вызывают некоторое волнение, когда во время сеанса телепатии подходят к нему и сообщают публике его имя, фамилию, возраст и даже то, о чем он сейчас думает. По окончании сеанса наш герой приглашает их на ужин и во время беседы убеждается в том, что на самом деле это жалкая пара комедиантов. А еще есть епископ, но я его пока представляю еще очень смутно. Он приезжает на «мерседесе» в сопровождении свиты… Очень важный персонаж фильма — жена нашего героя. И он, и она считают, что можно обрести покой, только убегая друг от друга. Но как только они расстаются, снова ощущают потребность быть вместе. Они без устали говорят о том, что нужно развестись, но без особой убежденности в этом… порывы искренней любви и обиды… Возможно, его неисправимая неверность не позволяет ему больше откровенно общаться с женой… И еще эпизод с Сарагиной: ужасным и великолепным чудовищем, с которой связано первое мучительное знакомство нашего героя с сексуальным искушением в детстве, нанесшее ему душевную травму. Громадная Сарагина была первой проституткой, которую я увидел в жизни. Это произошло на пляже во время летних каникул. Ее так прозвали потому, что матросы платили ей за благосклонность сардинами… А мальчишкам за несколько монеток она демонстрировала свой необъятный зад, покачивала бедрами и поворачивалась к ним лицом… Я представляю, что ты тут же скажешь мне: «Но, Федерико, снова здоровенная баба?» Действительно, в моих фильмах часто появляются женщины со слишком пышными формами, но это мое детское представление о женщине… наделенной какой-то животной женственностью и в то же время аппетитной… Такой ее видит подросток, жаждущий жизни и секса, итальянский подросток, испытывающий чувство неудовлетворенности, закомплексованный священниками, церковью, семьей и ущербным воспитанием. Проститутка — это своего рода контрапункт, существенное дополнение к итальянской матери… Что бы еще мне хотелось вставить в фильм? Да, вот что: ангела-хранителя, сопровождающего нас до тринадцатилетнего возраста. И, конечно, еще неизбежная деталь — сцена в доме-гареме со всеми женщинами нашего героя, включая жену. А еще цирк со всеми персонажами его жизни… Я настаиваю на том, чтобы фильм был веселым, праздничным, насыщенным юмором, он должен быть очень светлым, очень тонким.

Флайяно продолжает:

— Итак, я понял, события фильма — это смесь реальности, воспоминаний, игры воображения режиссера, который оказался в творческом тупике и ищет источники вдохновения. В его окружении никто не знал сюжета фильма: ни обеспокоенный продюсер, ни его ближайшие сотрудники, ни его жена, свидетель его причуд и вранья, ни его любовница. Он сам не знает, что он хочет сделать. Он чувствовал себя опустошенным — никаких идей, никакой ясности, никакой инициативы. Он не знает, как взяться за дело. А между тем его ждут актеры, которых нужно отобрать для фильма. Команда сотрудников ждет его указаний. Необходимо запустить весь этот сложный механизм. А еще есть женщина его мечты, которую нужно завоевать. Но что это за режиссер, у кого нет больше идей, кому нечего — или слишком много чего — сказать, кто жалко сползает под стол во время приема, устроенного в его честь, тогда как его ожидает пресс-конференция для журналистов со всех концов земли в переполненном зале?

— Именно так, — отвечает Федерико. — Тогда кажется, что все пропало, что все рушится. И Гвидо Ансельми вспоминает свое прошлое, персонажей своих предыдущих фильмов, призраков своего детства, проститутку на пляже, наставления епископа, заставляющего вспомнить об аде, свою жену, свою любовницу, своего ангела-хранителя. Все это дает ему импульс приступить к работе. Он больше не опасается ни осуждения, ни наказания церкви. Он чувствует себя свободным. Его внезапная слабость, малодушие, бессилие толкнут его, словно ветерок, на путь творчества, света и любви. В конце концов он сделает свой фильм в состоянии радости, ясности и спокойствия.

Федерико, помолчав, добавляет:

— Что касается названия фильма, то я пока не придумал ничего, что показалось бы мне убедительным.

— «Прекрасная путаница»? — предлагает Флайяно.

Но такое название не вдохновило Федерико.

— Я не знаю. А пока на папке с моими заметками и краткой схемой событий фильма рядом с обычными изображениями толстозадых красоток я нарисовал крупную цифру 8 ½. Таким по счету будет этот фильм, если я его сделаю.

Почему 8 ½? Феллини подразумевал, что это будет его восьмой полнометражный фильм. Напротив, «½» объяснить несколько сложнее. Возможно, это означает его первый режиссерский опыт совместно с Альберто Латтуада — «Огни варьете». А может быть, его короткометражные фильмы в двух

коллективных фильмах, как считают некоторые? А не является ли это отражением его творческого кризиса? А может быть, он рассматривает зеркальный эффект фильма, который не удалось снять Гвидо, в фильме, завершенном Феллини? Возможно, это просто отражение уже пройденного фильмом пути в процессе работы над ним? Окончательного объяснения этому нет.

Туллио Пинелли и Брунелло Ронди присоединились к Феллини и Флайяно, чтобы писать сценарий и подготовить фильм к съемкам. На этом этапе Федерико все еще сомневается. Накануне съемок он на грани срыва, в смятении и отчаянии. Он даже готов заявить Анджело Риццоли, что отказывается снимать.

«Я больше не помню, что это за фильм, который я хотел снимать. Ощущение, сущность, аромат, эта тень и лучи прожекторов, которые меня восхищали, — все исчезло, я больше не нахожу их. Последние недели со все нарастающей тревогой я пытался восстановить канву этого фильма, которому я не сумел дать даже название…»

В тот момент, когда он писал это письмо, к нему зашел главный машинист Меникуццио, чтобы пригласить на празднование дня рождения другого машиниста, Гаспарино. Открывая бутылку, Гаспарино радостно воскликнул: «Это будет великий фильм, Dottore! Ваше здоровье! Да здравствует „Восемь с половиной“!» Внезапно Федерико стало стыдно, он почувствовал себя капитаном, пытающимся покинуть свою команду. В результате все мгновенно прояснилось в его сознании. Он не напишет отказ Риццоли. И он сделает фильм.

В главной роли Гвидо Ансельми, одетого в черное и прячущего лицо под широкополой шляпой, — Марчелло Мастроянни. Он не знает сценария, импровизирует в процессе съемки, поражая точностью и спонтанностью. Федерико внесет окончательную версию диалогов во время дубляжа. Многие критики считают, что актер — альтер эго («второе я») Феллини. Нет, утверждает режиссер в интервью Дамиану Петтигрю: «Я всегда что-то выдумывал. Это неудержимое стремление выдумывать обусловлено тем, что я не хочу ничего автобиографического в моих фильмах. Я придумал Гвидо Ансельми, а критики заявили, что он — это я. Но Гвидо не является моим „альтер эго“, так же как я — не Марчелло Мастроянни. Это было бы слишком упрощенно». Вне всякого сомнения, это было бы слишком упрощенно, но в то же время часто в его фильмах, от «Маменькиных сынков» до «Интервью», включая «Восемь с половиной», «Джульетту и духи» и «Амаркорд», встречаются ссылки на события, действительно имевшие место.

В числе других актеров Феллини снова пригласил Анук Эме на роль Лизы, жены режиссера, и Аннибала Нинки на роль его отца. Сандра Мило исполняет роль Карлы, его любовницы. Клаудия Кардинале создала образ юной девушки у источника, это муза, грация, вдохновение и, следовательно, спасение, которое ему предлагает ее улыбка. Жан Ружель в роли его друга, антипатичного интеллектуала, толкающего героя в пустоту, убеждающего его в творческой бесплодности. Он символизирует сомнительных критиков, особенно ненавистных Феллини, которые прикрывают собственную бездарность, шельмуя работу других, даже не пытаясь ее понять. Ян Даллас в роли мага-телепата, читающего мысли Гвидо-ребенка. Американка Эдра Гейл, в то время студентка, воплотила образ Сарагины, «женщины-великана, страшной и восхитительной, тревожащей, растрепанной, накрашенной, танцующей румбу на пляже для восхищенных школьников».

Съемки, организованные Клементе Фракасси, начались в студии 9 мая 1962 года в гениальных декорациях Пьеро Джерарди. Он воссоздал холл отеля, главную улицу бальнеологического курорта, киносъемочную площадку, космический корабль, напоминающий «Вавилонскую башню» Брейгеля. А еще костюмы в стиле 1930-х годов. Несколько недель спустя Федерико хотел просмотреть отснятый и смонтированный материал, но не смог этого сделать, потому что забастовали техники лаборатории. И тогда он решил, что лучше не устраивать предварительных просмотров, чтобы не прерывать магии творческого процесса.

После прекращения забастовки он поручил проверку технического качества отснятых кадров главному оператору. На этот раз это был выдающийся итальянский мэтр Джанни ди Венанцо. Он уже работал раньше с Федерико — снимал «Брачное агентство» и недавно закончил работу с Антониони над его фильмом «Затмение», а затем с Франческо Рози над «Сальваторе Джулиано». Что касается камеры, то она была в надежных руках Паскуале Де Сантиса, младшего брата Джузеппе Де Сантиса. Затем Паскуале будет работать с Дзеффирелли, Висконти, Рози, снова с Феллини и станет одним из самых блестящих операторов итальянского кино.

Съемки продолжались до 14 октября, все работали в приподнятом настроении, что так нравилось Феллини. Он снимет также несколько сцен на натуре, между Тиволи, Фиумичино, Витербе. Эвкалиптовый лес станет парком водолечебницы, а на пляже Остии Феллини снимет финальную сцену возле

космического корабля, где в неистовом хороводе под командой Гвидо-ребенка, одетого во все белое, закружатся сто пятьдесят два персонажа фильма под звуки парада клоунов, написанного Нино Рота. Позже, когда Лео Катоццо займется монтажом кинопленки, Нино напишет небольшой марш, названный «Пассарелла». Он станет знаменитой «мелодией Феллини», которая с тех пор будет звучать по всему миру.

Фильм «Восемь с половиной», вышедший на экраны Италии 14 февраля 1963 года, будет встречен восторженно, его назовут гениальным. Феллини будут называть волшебником, сравнивать с Прустом, Джойсом, Пиранделло, а фильм — с «Самопознанием Дзено» Итало Звево и «Земляничной поляной» Бергмана. Федерико победил. Успех фильма «Восемь с половиной» превзошел успех «Сладкой жизни». И все же в общем хоре восторга звучали и критические высказывания. Альберто Моравия писал: «Персонаж Феллини — эротоман, садист, мазохист, фантазер; он боится жизни, ностальгирует по материнской груди. Это шут, мистификатор и мошенник». В то время Моравиа был связан крепкой дружбой с Пазолини, что могло бы объяснить его озлобленность. По мнению киноведа Христиана Метца, это «весьма художественно представленное размышление о бессилии творить».

В июне 1963 года Феллини и Мастроянни летят в Америку, чтобы присутствовать на представлении фильма. Их ждал триумфальный прием с последующим банкетом в знаменитом нью-йоркском ресторане «Четыре сезона».

18 июля на Международном кинофестивале в Москве восторженные аплодисменты восьми тысяч зрителей потрясли стены Кремлевского дворца съездов. Фильм вызвал восхищение зрителей, но испугал официальные круги своим свободомыслием в тот момент, когда Хрущев более настороженно, чем прежде, относился к Западу. Вызывал страх этот пример декаданса, идущий с Запада, его индивидуалистический и двусмысленный тон. Жюри фестиваля возглавлял Григорий Чухрай, режиссер фильма «Баллада о солдате», завоевавшего приз жюри в Каннах в 1960 году. В составе жюри из пятнадцати человек было семь иностранцев, в том числе Стэнли Крамер, Жан Маре, Серджо Амидеи, индийский режиссер Сатьяджит Рей. Обсуждение было бурным и продолжительным. Председатель жюри предложил учредить специальный приз для фильма «Восемь с половиной», но Серджо Амидеи, убежденный коммунист, выступил с пламенной речью, заявив, что это будет всего лишь мера в духе империалистов, и сумел найти поддержку большинства членов

жюри. 21 июля Сатьяджит Рей примчался в отель «Москва».

— Поздравляю, дорогой Федерико, — объявил он на английском, — «Восемь с половиной» получил Большой приз, и, более того, члены жюри проголосовали единогласно!

В ожидании окончательного решения жюри Джульетта Мазина воспользовалась присутствием в Москве Лукино Висконти, чтобы примирить «красного князя» со своим мужем. Оба режиссера не разговаривали в течение десяти лет, после того как на Венецианском фестивале разделились мнения жюри относительно «Чувства» Висконти и «Дороги» Феллини. Они избегали друг друга и при случайных встречах делали вид, что не знакомы. «Закрой плотно окно, если мимо проходит Висконти, — он может плюнуть в него», — говорил Феллини своим друзьям, когда парковал машину на площади Пололо. Висконти не мог успокоиться. «Вот как мой слуга видит благородное сословие», — прокомментировал он, выходя после просмотра «Сладкой жизни». Джульетта, со своей стороны, никогда не прерывала дружеских отношений с Висконти. Она ухитрилась устроить встречу режиссеров в холле гостиницы. Они обнялись и забыли прежние обиды, хотя иногда все же бросали комплименты кисло-сладким тоном. В 1970 году в ходе телевизионной трансляции Фестиваля Сполето, одного из ведущих фестивалей искусств в Европе, Федерико, пожимая руку Лукино, воскликнул:

— Это коллега, которого я высоко ценю за его манеру выражать свои мысли, за его политическую позицию, за его глубокое смирение и за его творчество!

Затем, глядя прямо в глаза Висконти, добавил:

— Ты доволен?

— Очень, — ответил Висконти с иронией. — Я только хотел бы, чтобы эти слова были написаны на небольшом надгробном камне.

Фильм «Восемь с половиной» получил многочисленные премии. Приз за лучший фильм киноакадемии Великобритании. Приз датских критиков на фестивале в Копенгагене «Bodil awards» за лучший европейский фильм. Приз нью-йоркских кинокритиков за лучший иностранный фильм. Анджело Риццоли узнал, что фильм «Восемь с половиной» был выдвинут на премию «Оскар» в четырех номинациях: лучший иностранный фильм, лучшие декорации и костюмы в черно-белом фильме, лучшая режиссура. Риццоли организовал поездку в Америку, в которой помимо Федерико и Джульетты приняли участие Клементе Фракасси, Эннио Флайяно и Сандра Мило, сопровождаемая продюсером Морисом Эргасом. 13 апреля 1964 года в аудитории Санта-

Моники Федерико получил из рук Джули Эндрюс свой третий «Оскар» за лучший иностранный фильм и второй «Оскар» за лучшие костюмы.

В Италии фильм «Восемь с половиной» получит семь «Серебряных лент», учрежденных Итальянским национальным синдикатом журналистов: за лучший оригинальный сюжет, лучший сценарий, лучшую работу продюсера, лучшую режиссуру, лучшую операторскую работу, лучшую музыку и лучшую роль второго плана (Сандра Мило). В 1966 году на кинофестивале в Токио «Kinema Junpo awards» ему будут присуждены премии как лучшему иностранному фильму, а Феллини — как лучшему зарубежному режиссеру.

В поисках тишины и покоя чета Феллини покидает свою квартиру в модном квартале Париоли и переезжает в великолепную виллу на берегу моря, более просторную и светлую, чем предыдущая, расположенную рядом с виллой Нино Рота в сосновом лесу Фреджены. Федерико, всегда бережно хранящий воспоминания о детстве, находит здесь атмосферу, напоминающую ему Римини. Федерико и Джульетта решили жить здесь круглый год, даже зимой.

В детстве у Федерико была привычка: прежде чем уснуть, он засовывал голову под подушку и ждал, когда начнется спектакль в одном из четырех углов его кровати, которым он дал названия четырех кинотеатров Римини. Внезапно возникал фантасмагорический мир, который увлекал мальчика в некую чудесную спираль, и он засыпал. Став взрослым, Федерико продолжал культивировать свои способности фантазера не для того, чтобы оставаться на стадии детства, а потому, что они питали его воображение и позволяли рассматривать реальность со свободой и свежестью восприятия ребенка.

Так, когда ему случалось оказаться среди людей, наделенных экстраординарными способностями — магами, ясновидящими, медиумами, — он пытался расшифровать тайную суть увиденного, уступал странному и непреодолимому влечению к загадочным явлениям, необъяснимым с научной точки зрения и запрещаемым церковью. Ему случалось участвовать в спиритических сеансах — из любопытства или ради забавы. Но он не отказывался от попыток рассматривать эти явления с точки зрения психологии, а не магии, чтобы сохранить душевное равновесие. Одним из таких персонажей является знаменитый Густаво Адольфо Рол, высокообразованный туринский художник, выдающийся телепат. Он способен творить чудеса, которые сам называл «забавами»: читал закрытые книги, писал или рисовал на

расстоянии, не приближаясь к доске, заставлял появляться по желанию игральные карты и изменял их цвет, мог перемещать даже тяжелые предметы, не прикасаясь к ним. Он не имел ничего общего с теми, кто обычно занимался парапсихологическими опытами:

«„Забавы“ Рола — тонизирующее зрелище, приятное для того, кто обращается к нему с искренней готовностью, то есть с невинностью ребенка или с открытой, не очень строгой научной теорией, не вступающей в конфликт с неожиданными формами истины».

После окончания работы над фильмом «Восемь с половиной» Федерико позволил вовлечь себя в эксперимент над самим собой. Он сделал это без особого желания, а скорее, чтобы не показаться трусом и не разочаровать приятеля-ученого, предложившего ему этот опыт. Под контролем профессора Сервадио, консультировавшего его во время депрессии в период съемок «Дороги», он попробовал препарат ЛСД-25, синтетическое вещество, оказывающее такое же воздействие на организм, как галлюциногенные грибы Мексики. Его используют американские психиатры, чтобы проникнуть в подсознание пациента, высвободить его быстро и эффективно, что позволяет избежать долгой серии психоаналитических сеансов. По рассказам Федерико, опыт проводили в воскресенье, во второй половине дня, в присутствии друга-психиатра, двух санитаров, кардиолога, стенографов. Проглотив препарат, абсорбированный на кусочке сахара, он беспрерывно ходил по комнате и говорил более семи часов подряд, находясь в состоянии необычайного возбуждения. Чтобы его успокоить, ему ввели внутривенно какое-то средство. На следующее утро он проснулся и не помнил ничего, что с ним происходило. Он не захотел слушать записи своих признаний, очевидно, чувство неловкости взяло верх над любопытством. По версии профессора Сервадио, сообщенной Туллио Кезич, в эксперименте было всего три участника: Феллини, сам Сервадио и психолог, один из его бывших учеников. Ни санитаров, ни укола, ничего подобного не было. «Феллини продолжительно беседовал с духами, в которых верил. Затем, с моей помощью, он поразмышлял и убедил себя в том, что это проекции[59]. Таким способом он распрощался с сеансами спиритизма: результатом стал фильм „Джульетта и духи“, некое развенчание спиритизма». После этого, в той или иной степени, фантастика, если не сверхъестественное, часто появляется в фильмах Федерико.

После «Дороги» и «Ночей Кабирии» Феллини постоянно думал о том, чтобы сделать фильм для Джульетты Мазины и дать

ей главную роль. И Анджело Риццоли хотел, чтобы они снова работали вместе над фильмом для «Федериц», и вдохновлял его написать как можно скорее новую роль для Джульетты.

А Джульетта продолжала сниматься в других фильмах. В 1957 году она сыграла роль Фортунеллы под руководством Эдуардо Де Филиппо. В 1958 году в фильме Ренато Кастеллани «Ад посреди города» она играла Лину, служанку, незаслуженно обвиненную в воровстве и заключенную в женскую тюрьму, где подружилась с проституткой-рецидивисткой в исполнении Анны Маньяни. Это было настоящим испытанием для застенчивой, хорошо воспитанной Джульетты — противостоять амбициозной и властной Маньяни. В 1959 году, когда Федерико с головой ушел в работу над «Сладкой жизнью», она вместе с Ричардом Бейсхартом снималась в Польше и Германии в фильме «Женщина другого», отвратительной мелодраме Виктора Викаса. В газетах появились намеки на роман, действительный или предполагаемый, между ними. В том же году она сыграла роль Дорис, одинокой женщины, страдающей от отсутствия любви и своего социального положения, в фильме «Большая жизнь» Жульена Дювивье. Короче, это были незначительные фильмы, более или менее неудачные, в результате чего Джульетта стала недоверчивой до такой степени, что отказалась сниматься в фильме «Ночь» Антониони. После шумного успеха «Сладкой жизни» она посвящала много времени своей новой вилле во Фреджене, поездкам с Федерико, его интервью, вечеринкам, принося в жертву собственную карьеру. В результате люди, часто бывающие в их доме, нередко не замечали ее, а иногда даже позволяли себе бестактные шутки и не забывали напомнить ей о соперницах — Джине Лоллобриджиде, Софи Лорен, Сильване Мангано. Бесконечные сеансы спиритизма, в которые ее вовлекал Риккардо, брат Федерико, не способный расплатиться с долгами без помощи ее мужа, вызывали досаду. Плохое настроение Федерико, когда он угрожал уйти, толкало ее к бутылке виски, она плакала из-за любого пустяка.

Анна Сальваторе, художница и скульптор, близкая к интеллектуальным кругам той эпохи, которую Феллини снимал в числе гостей Штайнера в «Сладкой жизни», часто бывала на их вилле во Фреджене. В своем дневнике «Sublimital TV!», опубликованном в 1967 году, она описала атмосферу, царящую в те годы в семье Феллини. В насмешливом тоне сплетницы изобразила Бига (Федерико), всегда витающего в облаках, его жену Лиетту (Джульетту), исключительно инфантильную особу, князя Фифти (Сальвато Капелли) и сеансы спиритизма. Возможно, ею руководило разочарование или желание отомстить Федерико, который ей вежливо отказал, а может быть, ревность к

его творческому успеху. Она написала:

«Нет даже дружеских отношений между Биг и Лиеттой. <… > Они не разговаривают друг с другом. <…> Они не занимаются любовью в течение уже восьми лет. <…> Я не думаю, что причиняю зло, рассказывая это с некой долей мистификации, так как он в своих драмах (читай — „в своих фильмах“) не делает ничего иного, кроме как беззастенчиво рассказывает о своей жизни, моей жизни, жизни своей жены и кого-нибудь еще. Он рассказывает обо всем, ничего не скрывает, его намеки ясны, даже фразы, которые он заставляет нас произносить! Так как этот автор очень востребован и широко представлен, то в любой момент может случиться, что какой-нибудь тип обратится к вам и скажет: „…Ах, вы художник, о котором говорил Гвидо Х? Та, которая хочет любить Бога, физически отдавшись ему?“».

Помимо спиритизма в новом фильме будет рассказ о семейной паре и деградации их чувств, но с намерением, как объясняет Феллини, «возвратить женщине ее подлинную независимость, ее бесспорное и неотъемлемое достоинство». Если в фильме «Восемь с половиной» он изгоняет собственных демонов, то в «Джульетте и духах» пытается исследовать тревоги и чаяния своей жены, взятой как символ классической итальянской буржуа. Он использует те же приемы, смешивая сны (или кошмары) и реальность, надеясь за пределами реальности выявить неведомые секреты женской натуры.

Первые кадры фильма представлялись ему в цвете, и он решает снимать цветной фильм, хотя считает, что цветной вариант не имеет той экспрессии, какая присуща черно-белому фильму. По мнению Федерико, кинематографический кадр не может точно передать какой-то цвет, так как происходит постоянное размывание его границ, один цвет наплывает на другой. Кроме того, интенсивность цвета меняется, он становится ярче или тускнеет в зависимости от расстояния до кинокамеры. И все же Феллини считает, что цвет — очень ценное средство экспрессии, что он обогащает фильм, если его использовать с мастерством художника. Но художник легко может придать своей картине яркий и точный цвет, а кинематографист зависит от качества технического оборудования. Объектив его камеры не может сделать цвет неподвижным — он меняется в зависимости от освещения. Сможет ли Джанни ди Венанцо при всем своем мастерстве найти границу между тенью и светом, чтобы цветной кадр выглядел скульптурно, как того хотел Федерико? Ходили слухи в конце съемок, что Отелло Мартелли был призван тайно,

ночью переделать некоторые крупные планы Джульетты.

Джульетта — богатая буржуа лет сорока, получившая традиционное религиозное воспитание, приветливая и скромная. Она ведет спокойный образ жизни на роскошной вилле на берегу моря в обществе двух служанок и мужа Джорджо. Ее навещают мать и сестры, красивые, элегантные, увлеченные светской жизнью. К пятнадцатилетней годовщине свадьбы Джульетта тщательно подготовила романтический вечер при свечах. Но Джорджо, забыв о годовщине, возвращается домой с дюжиной приятелей-интеллектуалов и актеров. Во время импровизированной вечеринки они организуют сеанс спиритизма, в ходе которого Джульетта испытывает неприятные ощущения, ей становится дурно. В последующие дни она начинает слышать голоса, появляются видения, она снова видит травмирующие ее картины детства. Но больше всего она переживает из-за того, что начинает подозревать Джорджо в неверности. Она приглашает частного детектива. Ее подозрения подтверждаются: Джорджо изменяет ей с манекенщицей. Его измена нарушает душевное равновесие Джульетты, она в смятении. Ею овладевает мир зрительных галлюцинаций, ее преследуют «духи». «Дух» нашептывает ей подчиниться собственным сексуальным побуждениям. Разрываясь между кошмарами и реальностью, она находится на грани серьезного душевного кризиса. Должна ли она изо всех сил следовать законам нравственного и религиозного воспитания, полученного в детстве, опираться на поддержку матери, которая подавляла ее и предпочитала ей ее сестер? Она с волнением вспоминает любимого деда, улетевшего на самолете с цирковой танцовщицей. Он избавил ее от тяжкого испытания, когда она, привязанная к решетке, в окружении искусственного огня, изображала святую великомученицу в детском спектакле в церковной школе, где проходила обучение. Должна ли она позволить себе легкомысленные поступки, подобно своим сестрам? Или подражать своей экстравагантной соседке Сузи (Сандра Мило), необузданной распутнице, для которой главное — наслаждение? В момент, когда она была готова поддаться искушениям молодого красавца, она внезапно убегает, испуганная новыми галлюцинациями. Вернувшись домой, она застает мужа пакующим чемоданы — он хочет покинуть ее. Джульетта во власти сильнейшего отчаяния, она не находит себе места — и снова возникает образ любимого деда, который помогает ей избавиться от страха, тревоги, демонов и злых духов, отравляющих ее существование. Появляются добрые духи, которые помогут ей вновь обрести спокойствие и свободу.

Во время съемок Федерико и Джульетта часто не могли прийти к согласию в трактовке характера героини. Смятение покинутой женщины, ее фантастические видения, страдания, сны — это была версия Федерико. А Джульетта видела во всем этом подлинную драму покинутой женщины, которая не теряет надежды вернуть любовь ветреного мужа. Но как актриса она подчинялась режиссеру. Хотя вечером дома высказывала ему все, в чем была не согласна с ним. Что касается цветного фильма, что так беспокоило Федерико, то яркие, живые, феерические цвета исключительно удачно дополняли магию этой сказки.

Фильм должны были представить на внеконкурсный показ на Венецианском кинофестивале летом 1965 года, но он не был готов вовремя. Он появился на экранах 22 октября и в тот же день — в Париже по случаю открытия нового кинотеатра «Publicis» на бульваре Сен-Жермен. В ноябре Федерико и Джульетта присутствовали на приеме по случаю запуска фильма у Жаклин Кеннеди в ее квартире на Пятой авеню. На экранах Нью-Йорка фильм появился 4 января 1966 года.

В Италии, как всегда, когда появлялся новый фильм Феллини, критики разделились на тех, кто называл его шедевром, и тех, кто заявлял, что фильм неудачный. Одни считали фильм гениальным, другие — слишком затянутым, хаотичным, манерным (таких было, к несчастью, большинство!). Католический центр кино не рекомендовал его смотреть, считая «крайне запутанным и двусмысленным по причине досадного смешения святого и мирского. К тому же фильм, по их мнению, неполно и несправедливо отражает католическое и религиозное воспитание, а также услужливо предоставляет похотливые сцены».

Для Федерико «Джульетта и духи», единственный фильм совместного производства с «Федериц», явится почти разочарованием и поводом для разрыва некоторых творческих связей, в первую очередь с Эннио Флайяно. После пятнадцати лет сотрудничества и дружбы Феллини и Флайяно не смогли прийти к согласию по поводу сценария, старались избегать друг друга, порой спорили. Эннио заявил другу, что сценарий мог стать лучше, если бы в его создании участвовал настоящий психолог, лучше знающий проблемы семейной жизни. Федерико возмутился. В конце съемок Флайяно написал ему письмо, в котором изложил все свои претензии, но Феллини бросил его в мусорную корзину, не дочитав до конца. Разгневанный Эннио дошел до мелких придирок. Они помирятся через некоторое

время — после первого инфаркта Эннио, но вскоре снова начнут спорить, и так будет продолжаться до смерти Флайяно в 1972 году. Что касается Туллио Пинелли, то он, избегая конфликта с Федерико, тихо удалился. Туллио ненавидел съемочную площадку, а Федерико все чаще отступал от сценария и импровизировал непосредственно во время съемок. Туллио Пинелли снова появится как сценарист рядом с Федерико спустя двадцать лет, чтобы работать над фильмом «Джинджер и Фред».

На самом деле после «Восьми с половиной» Флайяно и Пинелли, несомненно, были недовольны тем, что в число сценаристов Феллини был принят Брунелло Ронди. В свою очередь, Федерико, создававший с ними сценарии уже в течение пятнадцати лет, понимал, что необходимо привлечь новых сотрудников. Для работы над своими следующими фильмами он пригласит старого друга по журналу «Марк Аврелий» — Бернардино Дзаппони. Тогда же Анджело Риццоли заменит Дино Де Лаурентис, Пьеро Джерарди — Пьеро Този и Данило Донати. Клементе Джерарди станет доверенным человеком Риццоли, Джанни Ди Венанцо скончается от вирусного гепатита 3 февраля 1966 года в возрасте сорока лет. Вместо него будет приглашен Джузеппе Ротунно, преданный сотрудник Висконти с момента создания фильма «Чувство». Лео Катоццо был заменен уже при монтаже фильма «Джульетта и духи» на Руджеро Мастроянни, младшего брата Марчелло. Из старой команды Феллини останется только Нино Рота и по-прежнему будет сочинять незабываемую музыку для его фильмов.

После съемок фильма Джульетта в течение трех лет — с 1966 по 1969 год — будет вести на радио популярную передачу «Открытые письма Джульетте Мазине». В ней она отвечала на письма, адресованные ей слушателями. Эту рубрику она продолжит в газете «Ля Стампа», а в 1975 году на основе этих материалов будет выпущена книга «Дневник других».

КОШМАР: ПРОКЛЯТЫЙ ФИЛЬМ

В октябре 1938 года Феллини с огромным интересом прочел фантастическую новеллу журналиста и писателя Дино Буццати[60], опубликованную в еженедельнике «Омнибус», — «Странное путешествие Доменико Моло». Новелла повествует о приключениях в потустороннем мире двенадцатилетнего мальчика, оказавшегося после смерти на месте Страшного суда, понявшего смысл жизни и решившего вернуться на землю, а не отправляться в рай. В течение двух лет после завершения «Восьми с половиной» и до начала работы над «Джульеттой и духами» Федерико часто вспоминал об этой новелле. За несколько месяцев до выхода «Джульетты» он даже позвонил Буццати и сообщил о своем желании перенести на экран его небольшую сказку, так полюбившуюся ему в юности. Он добавил также, что сочтет за честь, если автор согласится написать для него сценарий. Дино Буццати согласился.

Феллини и Буццати никогда не встречались прежде, но относились друг к другу с уважением и восхищением. С первой же встречи в одном из миланских ресторанов они обнаружили, как много между ними общего.

— В принципе писать и заниматься живописью для меня одно и то же, — сказал Буццати. — Рисую я или пишу, я преследую одну и ту же цель — рассказывать истории.

Оба они к тому же проявляли интерес к эзотеризму, метафизике и всему иррациональному вообще. Дино Буццати собирался написать для «Коррьере делла сера» серию статей об оккультизме и суеверии в Италии, решив рассказать о целителях, колдунах, людях, способных сглазить и навести порчу, о ведьмах и магах всех мастей. Портреты этих людей, написанные с определенным юмором, позже были объединены в книгу под названием «Итальянские тайны». Федерико привозит его в Турин, чтобы познакомить с Ролом и его фантастическими «забавами». Он также приводит его к ясновидящей Паскуалине Пеццолла, способной исцелять наложением рук. Позже Буццати говорил, что ясновидящая как-то странно ему улыбнулась, словно соболезнуя, словно прочтя страх в его глазах, не решилась сказать правду. К несчастью, вскоре выяснилось, что он неизлечимо болен — Буццати скончался в 1972 году.

Творческие и дружеские связи режиссера и писателя стали настолько тесными, что они звонили друг другу каждое утро, чтобы поделиться своими снами, впечатлениями, тревогами. Они также обсуждали и работу, но сценарий продвигался слишком

медленно по вине Феллини, которому хотелось внести в него еще больше фантастического. К концу лета 1965 года удалось уладить все разногласия и сценарий под названием «Путешествие» был наконец готов. Дино Буццати хотел, чтобы фильм назывался «Сладкая смерть» (или «Сладость смерти»), как антипод «Сладкой жизни». Федерико был категорически против. Окончательное решение было найдено, когда друзья наугад открыли телефонный справочник Милана: «Путешествие Дж. Масторны».

Тогда же Федерико отправил длинное письмо Дино Де Лаурентису, в котором писал, что хотел бы снимать большую часть этого фильма на натуре: в некоторых кварталах Рима, в портах, на вокзалах, в аэропортах, в Нью-Йорке, Берлине, Амстердаме, Венеции. Чтобы Дино не очень волновался по поводу бюджета, предполагал недорогие сценографические решения, какие использовал для «Восьми с половиной». Сообщал, что собирается рассказать о потусторонней жизни Масторны, который может быть виолончелистом или «деловым человеком, как ты, дорогой Дино. Я хочу сказать, что он может быть человеком, нацеленным на конкретную реализацию своей жизни, полным силы и энтузиазма». Можно представить себе Дино Де Лаурентиса, суеверного добропорядочного неаполитанца, читающего это письмо! Фильм, как заявлял Феллини продюсеру, будет комедией, и начинается он кадрами, на которых самолет попадает в снежную бурю. Паника. Затем неожиданно, как во сне, буря стихает, самолет приземляется в какой-то мрачной долине. Там, в здании таможни, сотрудница указывает пассажирам, в каком направлении им следовать. Пассажиры выходят в ночь и снег, садятся в автобус, который отправляется в путь по извилистой темной дороге. Наконец они приезжают на большую площадь незнакомого города, на которой возвышается странный готический собор… Федерико добавляет в письме, что хочет создать некий мистический эксперимент, — следует, конечно, понимать, что путешественники прибыли в иной мир после крушения самолета.

В просторных павильонах «Диночитты» на улице Понтина, в пятнадцати километрах от «Чинечитты», Марсель Карне с Де Лаурентисом только что закончил свой фильм «Библия»[61]. Сначала Дино отнесся к предложению Федерико весьма сдержанно. Но ведь оно касалось новеллы Дино Буццати и таланта Федерико Феллини, а Де Лаурентис никак не мог успокоиться, что в свое время упустил «Сладкую жизнь». Поэтому он в конце концов дал согласие, не столько покоренный самим проектом, сколько под влиянием своих братьев, Луиджи и Альфредо, больших любителей оккультизма и научной

фантастики. Началась подготовка к съемкам. Весной 1966 года были приглашены сценограф Пьер Луиджи Пицци и оператор Джузеппе Ротунно, с которыми Феллини проводил ориентировку в Неаполе, Милане и Кёльне.

В августе начали сооружать в студии огромную декорацию, изображающую собор в Кёльне. Федерико раздражала суета, царящая в «Диночитте», он покинул студию и уединился в небольшом кабинете на улице Националь, 16. Там с Джузеппе Ротунно он подбирает цвет, освещение, атмосферу, которые должны быть магическими. Там же проводит кастинг актеров, статистов и техников. Когда декорация Кёльнского собора была завершена, Федерико возвращается на улицу Понтина, но обычно присущий ему прекрасный юмор покидает его. Он недоволен, раздражен, ему постоянно снятся кошмары, которые он неизменно записывает в свою «Книгу снов». Однажды вечером, в полусне, ему привиделось, что на него падает Кёльнский собор, кирпич за кирпичом. Он воспринимает это как дурное предзнаменование. Его главная забота — найти идеального исполнителя роли Масторны. Он не хочет приглашать Мастроянни. Впрочем, тот занят: с января с огромным успехом он играет Рудольфо Валентино в театре «Систина» в пьесе «Чао, Руди» — музыкальной комедии о жизни незабываемой звезды немого кино. По совету Де Лаурентиса Федерико заинтересовался американскими актерами. Стив Маккуин приедет повидаться с ним в Рим. Лоуренс Оливье, по мнению Феллини, слишком театрален, Грегори Пек не свободен. Наконец, известный актер и режиссер Миланского театра Джорджо Стрелер, безоговорочный поклонник Феллини, тоже мечтает сыграть эту роль. Позже, после смерти Феллини, Стрелер мечтал в память о нем перенести на сцену сценарий «Масторны». Но, к сожалению, он умер в 1997 году, так и не осуществив этот проект.

В следующие месяцы Федерико вдруг невзлюбил павильоны «Диночитты», стал суеверен, любое происшествие истолковывал как предзнаменование, повсюду видел какие-то неблагоприятные знаки. Его психоаналитик Эрнст Бернхард ушел из жизни минувшим летом, а Рол не советовал ему снимать этот фильм. Ко всему прочему добавился кошмарный сон, описанный им в «Книге снов» 14 сентября 1966 года. Он увидел себя на вокзале за час до отхода поезда: он балансирует на подножке вагона, неспособный ни подняться, ни спуститься. Зовет на помощь, но тщетно. Он проснулся в холодном поту, сердце колотилось, душу охватило мрачное предчувствие. В панике он решает бросить съемки «Путешествия Масторны» и в тот же день отправляет письмо Дино Де Лаурентису, объявляя, что больше не может делать этот

фильм.

Ошеломленный Дино Де Лаурентис сначала подумал, что это каприз. Съемки должны были начаться 5 сентября, но были перенесены на 3 октября из-за плохого самочувствия Феллини. Для фильма были сделаны гигантские декорации в павильонах «Диночитты», на него уже истрачены шестьсот миллионов лир — половина суммы, которую продюсер был готов вложить в него. Этот фильм нельзя было не делать, это невозможно: более семидесяти человек окажутся без работы. Де Лаурентис вынужден предъявить Феллини иск на возмещение убытков и защиту своих интересов. Он требует один миллиард сто миллионов лир: шестьсот миллионов на возмещение расходов, пятьсот — за утраченную прибыль. Он требует также наложения ареста на все кредиты, предоставленные им Анджело Риццоли. В этой крайне неприятной ситуации больше всех страдала Джульетта. Суд постановил взыскать с ответчика триста пятьдесят миллионов лир. Дом во Фреджене наводнили судебные исполнители, на мебель и картины был наложен арест. И тогда Федерико объявил в прессе, что собирается создать кинокомпанию «Фульгор» и будет снимать «Масторны» с участием американцев. Реакция Дино Де Лаурентиса была сенсационной: он поручает адвокатам договориться с Федерико… И холодным, но солнечным утром февраля 1967 года в одном из залов виллы Боргезе, как в итальянской комедии, главные действующие лица бросаются в объятия друг друга и решают снова начать съемки «Масторны» весной.

Подгоняемый продюсером, Феллини наконец приходит к окончательному решению и подписывает контракт с Уго Тоньяцци на исполнение роли Масторны, хотя и не совсем убежден в правильности своего выбора: Уго — блестящий актер, но не наделен одухотворенным взглядом виолончелиста. Приближается дата начала съемок. Чтобы быть ближе к киностудии, Федерико и Джульетта покидают Фреджену и поселяются в Гарден-отеле. Федерико возбужден, он стал нервным и еще более несговорчивым. Он продолжает страдать от невыносимых кошмаров, преследующих его по ночам: смерти, казни, преграды, границы, таможни, кресты. Все это он тщательно записывает в свою «Книгу снов». Он совершенно измотан, обессилен. Вечером 10 апреля, будучи один в номере отеля, он теряет сознание и падает на пол. Придя в себя, он ощущает боль в голове, груди и обнаруживает, что находится в машине врача. Врач мчится на максимальной скорости и кричит другим водителям: «Пропустите меня! У меня в машине умирающий!» Этого было достаточно для ипохондрика Федерико, чтобы

увидеть себя чуть ли не в могиле.

Его перевозят в большую белоснежную палату клиники «Сальватор-Мунди», дают ему успокоительные средства. В среду 12 апреля 1967 года газета «Мессаджеро» в Риме сообщает: «В артистических кругах Рима настойчиво говорят о легочной инфекции…» Действительно, это был плеврит. Де Лаурентис, подумавший сначала, что это «дипломатическая» болезнь, навещает Федерико в клинике. К нему спешат друзья: Анджело Риццоли, Марчелло Мастроянни, Титта, Стрелер и многие другие. Папа Павел VI, отказавшийся встретиться с ним во времена «Сладкой жизни», когда был еще архиепископом Милана, присылает ему пожелания скорейшего выздоровления. В общем, все это заставляет Федерико думать, что он на пороге смерти. Несколько дней спустя наступило улучшение, к нему вернулся вкус к жизни, он улыбается, заигрывает с медсестрами, диктует письма Де Лаурентису, сообщая, что снова начнет съемки в августе. Феллини воспользовался периодом реабилитации в Манциане, недалеко от Рима, затем в Фуиджи, чтобы работать над книгой воспоминаний «Мой Римини», которая будет опубликована Каппелли в Болонье в том же году. Выздоровев, Федерико возвращается в свою квартиру. Там он принимает богатейшего продюсера Альберто Гримальди, неаполитанского адвоката, который только что завершил производство двух вестернов Серджо Леоне — «На несколько долларов больше» (1964) и «Хороший, плохой, злой» (1965), имевших огромный успех. Альберто Гримальди готов на все, только чтобы его имя появилось рядом с именем Федерико Феллини.

— Даже на «Масторну», — заверяет он Феллини.

— Но «Масторна» принадлежит Де Лаурентису. И нужны сотни и сотни миллионов, чтобы выкупить у него права! — ответил Федерико.

— Чтобы заполучить Феллини, я готов на все.

Директор производства Гримальди, Энцо Провенцале, старый знакомый Федерико со времен «Белого шейха», изучает ситуацию. Она не кажется ему безнадежной: декорации могут быть использованы, необходимо только составить смету и возместить убытки Дино Де Лаурентису. Встреча с ним происходила в «Диночитте» 25 сентября 1967 года. Гримальди предлагает четыреста тридцать пять миллионов лир, чтобы выкупить права на фильм и контракт с Уго Тоньяцци. Де Лаурентис не верит ни своим глазам, ни своим ушам.

Сделка заключена, можно приступать к работе над фильмом. Энцо Провенцале снова составляет смету и план работы. Художник-декоратор Марио Кьяри ретуширует макеты. Марчелло

Мастроянни свободен и тоже готов работать. В финансировании съемок согласились участвовать американцы. Но Феллини в очередной раз уклоняется от съемок. Он заявляет своему новому продюсеру, что готов снимать что угодно — «Неистового Орландо», «Ватерлоо», «Илиаду», «Сатирикон», историю о лилипутах, но только не «Масторну». Альберто Гримальди соглашается:

— Хорошо! При условии, что сейчас же начинаем искать новый проект.

Новым проектом стал фильм «Три шага в бреду», предложенный французским продюсером Раймондом Эгером. Идея нового проекта — создать семь историй на основе фантастических новелл Эдгара По, пригласив семь режиссеров, получивших международное признание: Роже Вадима, Луи Маля, Федерико Феллини, Джозефа Лоузи, Клода Шаброля, Орсона Уэллса и Лукино Висконти. В конечном итоге только три первых режиссера примут участие в проекте.

Роже Вадим снимет «Метценгерштейн», в котором Джейн Фонда сыграет роль молодой княгини, порочной женщины, садистки. Она решает отомстить своему красавцу-кузену, который предпочел ей своих лошадей, и поджигает его конюшню. Молодой человек погибает, пытаясь спасти лошадей. После его смерти она не успокоится, пока не догонит загадочного жеребца, а он — не что иное, как душа ее кузена, и он увлечет ее за собой, и она также погибает в огне.

Луи Маль — новеллу «Уильям Уилсон» с Аленом Делоном в главной роли — молодого офицера, истинного исчадия ада. В конце фильма он умирает, пронзив кинжалом своего ангела-хранителя — своего двойника, мешающего ему совершать преступления.

Третью новеллу снимет Федерико Феллини под названием «Тоби Даммит». Его фильм длился тридцать семь минут и меньше других соответствовал новелле Эдгара По. Он сохранил только название, имя героя и заключительную сцену. По версии сценария, написанного Федерико и Бернардино Дзаппони, Тоби Даммит (Теренс Стэмп) — молодой британский актер, пристрастившийся к алкоголю и наркотикам. Он прибывает в Италию на съемки первого итальянского вестерна. Как это всегда бывает с зарубежными кинозвездами, в аэропорту Рима его встречает толпа папарацци. Затем он посещает массу светских мероприятий, но выглядит безразличным, вялым, почти безжизненным. Его встреча с маленькой девочкой, какой-то нереальной и задорной, попросившей его поиграть в мяч, —

единственный светлый момент дня. В телевизионном интервью он заявляет, что верит только в дьявола. Во время церемонии вручения премий декламирует несколько строф из «Макбета», а затем стремительно уезжает на «феррари» с открытым верхом, полученном в подарок от продюсеров. Ослепленный лучами закатного солнца, он мчится по городу все быстрее и быстрее, опьяненный, в плену галлюцинаций, призраков, видения светловолосой девочки с мячом. В таком состоянии он не замечает знака, предупреждающего о ремонте моста. Стальной трос, протянутый поперек дороги, прерывает его безумную гонку. Маленькая девочка с дьявольским взглядом появляется, чтобы подобрать его голову, словно это был мяч.

Фильм был представлен на Каннском фестивале 17 мая 1968 года, и киноновелла Феллини была признана лучшей из трех «Необыкновенных историй». Но на следующий день в знак солидарности со студентами и бастующими рабочими Франции несколько членов жюри, в том числе Луи Маль, подали в отставку. А еще через день фестиваль прервал свою работу. Майские события затмили кинематографические новости, и на набережной Круазетт больше почти не говорили о фильме.

Летом, когда Феллини уже работал над «Сатириконом», его посетил продюсер американского канала Эн-би-си. Он просил Федерико оказать ему честь, согласившись подготовить передачу о своем творчестве, и подписать контракт. При этом ему предоставляется полная свобода решать, о чем он будет рассказывать.

«И тогда я сделал „Дневник режиссера“, причем с какой-то непринужденностью, говоря откровенно, как работу, от которой надо поскорее избавиться». «Дневник» — это своего рода автобиографическое эссе или скорее часовая лекция о творчестве Феллини. Сценарий был им подготовлен вместе с Бернардино Дзаппони, в нем фигурировали его обычные персонажи — клоуны, проститутки, гомосексуалисты, жители современного и Древнего Рима. Среди действующих лиц — Мастроянни, Дзаппони, Джульетта Мазина, Нино Рота и сам Феллини. Этот проект был также неким средством освобождения от «Путешествия Дж. Масторны», фильма, который он не смог сделать.

Действие телефильма начинается в «Диночитте», где группа хиппи, сидящих в тени старинного собора, того, что был сконструирован для «Масторны», слушает, как один из них читает небольшую поэму «Масторно-блюз». Неожиданно начинается буря, и вместе с ней появляется Марчелло Мастроянни —

Масторно, во всем черном, как был одет Гвидо в «Восьми с половиной». Маэстро встречается с молодыми людьми, беседует с ними, а затем ведет их в ангар «Чинечитты», где хранятся декорации, предназначенные для съемок «Путешествия Дж. Масторны». Режиссер объявляет, что он изменил сюжет и готов совершить путешествие в прошлое — создать фильм «Сатирикон» по мотивам одноименного романа Петрония. Прогулка с молодежью продолжается до Колизея. Им встречаются проститутки и гомосексуалисты, а также добрый человек с мешком (речь идет о сцене, вырезанной из «Ночей Кабирии»), который раздает продукты и одеяла старым больным проституткам, ютящимся в развалинах. Далее они попадают на Римский форум, посещают мир умерших под Аппиевой дорогой, присутствуют при похищении сабинянок, которые не кто иные, как проститутки, обслуживающие водителей-дальнобойщиков. Входят в реальный дом Марчелло Мастроянни в Порта Сан-Себастьяно на Аппиевой дороге, где актер примеряет костюм Масторны и изображает игру на виолончели. Далее возникают бледные лица, погасшие взгляды, страдающие, одинокие люди, фантастические и сюрреалистические образы, секретом которых владеет Феллини. Странная прогулка по Вечному городу завершается маршем из «Восьми с половиной».

Долгие годы «Путешествие Джузеппе Масторны» будет оставаться навязчивой идеей Феллини, фильмом, который он обязательно должен сделать и который постоянно ускользает от него. Этот проект взывает к нему каждый раз, когда он заканчивает съемки очередного фильма.

«Я его все откладывал и продолжаю откладывать. И причина — не сама история, которая остается неизменной во всех деталях, а нечто сокровенное, тайна, которую я уже вложил в другие фильмы, сделанные после того, как я ее придумал. Немного „Масторны“ есть в „Сатириконе“, в „Городе женщин“ и даже в „Казанове“. Как затонувший корабль продолжает посылать сигналы из глубин морской бездны, так и „Масторна“, не потеряв своей повествовательной целостности, питает все мои последующие фильмы».

В 1971 году, став уже достаточно состоятельным, Феллини выкупает права на фильм «Путешествие Масторны» у Альберто Гримальди. Он запирает «проклятый» манускрипт двойным поворотом ключа в ящике своего письменного стола, не теряя надежды все-таки снять этот фильм когда-нибудь. К сожалению, он никогда не сделает этого.

«САТИРИКОН ФЕЛЛИНИ»

Еще во время учебы в лицее Федерико прочел издание «Сатирикона», снабженное довольно скверными эротическими иллюстрациями. Эта версия не была адаптирована для подростков путем изъятия непристойных мест. Автором этого дошедшего до нас в виде фрагментов произведения древнеримской литературы в прозе и стихах является Петроний Арбитр[62], умерший в 66 году. Петроний изображает порочные нравы общества, в котором господствовали эгоизм, алчность и разврат, в период упадка Древнего Рима. Лет тридцать спустя Федерико снова перечитал «Сатирикон» и нашел его на этот раз намного более занимательным. Дошедшие до нас фрагменты этого произведения, в отдельных сюжетах которого нет или начала, или конца, или середины, не дают целостной картины античного мира. А отсутствующие страницы лишь разжигают воображение. К тому же не следует забывать, что читатель XX века видит античный мир через призму приобретенных знаний из истории, литературы и археологии, на которые наложены современные концепции, часто скучные и безжизненные. У Федерико возникло огромное желание вообразить мир Древнего Рима, восстановленного из руин, как делают археологи, воссоздавая глиняные горшки и амфоры из черепков или разбитые статуи из сохранившихся частей и осколков, вкладывая в эту работу всю душу:

«…с помощью незавершенных эпизодов, одних без начала, других без конца, третьих без середины, [фильм] должен был позволить увидеть границы и приметы исчезнувшего мира, жизнь людей, обряды, обычаи и нравы которых нам непонятны, повседневную жизнь государства, канувшего в галактику времени».

Эта новая идея его вдохновляла, забавляла и помогала окончательно вырваться из творческого тупика. В сорок восемь лет Феллини снова почувствовал радостное внутреннее горение, которое, как ему казалось, он утратил. С огромным облегчением он констатировал, что, вопреки тому, чего он опасался и в чем боялся признаться себе в течение нескольких лет, его желание делать фильмы все еще живо, более непоколебимое, чем когда-либо. В самом деле, только он обрел веру в себя, как тут же решился на новую восхитительную авантюру: воссоздать, две тысячи лет спустя, пороки античного общества, как если бы он наблюдал их с помощью машины времени, позволяющей

вернуться в то время, ни в чем не участвуя, ничего не критикуя и не осуждая.

Но что осталось от Рима времен Цезаря? Федерико решает все воссоздать в павильонах «Чинечитты». Только несколько морских сцен будет снято на натуре. Он воображает невероятные физиономии, зловредных стариков, отталкивающих матрон, женоподобных мужчин, безумцев, карликов, карикатуры на важных персон. Все они проходят перед зрителями, словно чудовищный цирковой парад на декадентской фреске, из которой родится новый человек. Так как, пройдя через низость, гнусность, непристойность, преступление и даже каннибализм, герой вновь обретет чистоту светлого мира. Федерико записал в своем блокноте:

«Фильм будет состоять из фиксированных, неподвижных картин, снятых камерой без наездов и других перемещений. Фильм, который нужно смотреть так, как сон: он должен гипнотизировать. Все бессвязно, фрагментарно. И в то же время поразительно однородно. Каждая деталь будет важна сама по себе — изолированная, увеличенная, абсурдная, чудовищная, как в сновидениях. <…> Ничего светлого, белого, чистого. Все одеяния неприятных, тусклых тонов, напоминающих камень, пыль, грязь. Такие краски, как черные, желтые, красные, выглядят как припорошенные непрестанно падающим пеплом. Что касается изобразительной стороны, то я попытаюсь добиться смешения помпейского с психоделическим, византийского искусства с поп-артом, Мондриана и Клея с искусством варваров… Этакое магматическое высвобождение образов».

Чтобы создать такой фантастический мир, Федерико приглашает Данило Донати, известного мастера декораций и костюмов для крупномасштабных спектаклей. Донати уже сотрудничал с Висконти, создавал костюмы для фильмов «Евангелие от Матфея» (1964) и «Царь Эдип» (1967) Пазолини, для «Ромео и Джульетты» (1968) Дзеффирелли и был удостоен «Оскара» в 1969 году за лучшие костюмы. Донати работал, руководствуясь идеями, макетами и рисунками Федерико. В работе над декорациями ему помогал Луиджи Скаччианоче, а над костюмами — Данте Ферретти. Феллини приглашает оператора Джузеппе Ротунно, мастера по свету. Грим он разрабатывает с Пьерро Този. Последние штрихи в сценарий вносит вместе с Бернадино Дзаппони, надеясь соответствовать французской афише фильма, сообщающей, что представлен «жестокий, скотский мир, не ведающий, что такое грех».

В версии Феллини главные герои — блондин Энколпий и брюнет Аскилт, очень красивые юноши, изучающие филологию,

друзья и временами любовники. Это своего рода «маменькины сынки» эпохи античного мира, не желающие взрослеть и жаждущие только наслаждений. Между ними возникает ссора из-за красивого юнца Гитона, раба, полюбившегося Энколпию. Аскилт продал Гитона Верпаччио, старому вульгарному комедианту. Энколпий выкупает у него Гитона, они бродят по мрачным кварталам города, где обитают низы, возвращаются домой. Ранним утром появляется Аскилт и, обнаружив Гитона с Энколпием, требует, чтобы подросток выбрал одного из них. Гитон выбирает Аскилта.

Землетрясение.

Мы снова видим Энколпия, когда он восхищается фресками в одной из галерей. Там он знакомится с поэтом Эвмолпием. Рассуждения об упадке искусства, спровоцированном стремлением к прибыли. Эвмолпий приводит Энколпия на грандиозное пиршество — оргию у Тримальона, богатого, хвастливого, вульгарного и тщеславного, возомнившего себя поэтом и разыгрывающего из себя нового мецената. Затем, по воле Феллини, мы становимся свидетелями другого лицемерного спектакля — истории матроны из Эфеса: молодая вдова, горько оплакивающая любимого мужа, находит утешение в объятиях молодого красивого солдата, который должен охранять виселицу с повешенным. Пока они предавались любви, родственники повешенного украли его труп. Чтобы спасти своего любовника, вдова заставляет его повесить ее покойного мужа.

Позже Энколпий, Аскилт и Гитон оказываются среди пленников на огромном корабле. Там их заставляют участвовать в варварском цирковом представлении для развлечения жестокого императора. Корабль принадлежит ужасному тирану Ликасу де Таренте (Ален Кюни). Ему взбрело в голову жениться на Энколпии, и нелепая свадьба состоялась на корабле.

После убийства Цезаря группой легионеров Ликас тоже был убит. Энколпий и Аскилт, которым удалось бежать, оказываются на роскошной вилле патрициев. Там они обнаруживают, что хозяева, изгнанные новым цезарем, покончили с собой, вскрыв вены. Предварительно они отпустили на волю рабов и отправили детей в надежное место. Во всем доме осталась только маленькая черная рабыня. В ее компании они приятно проводят время.

Мы встречаемся снова с нашими героями в пустыне, в оазисе, где ребенок-гермафродит, сын Меркурия и Венеры, обладающий даром чудесных исцелений, принимает многочисленные дорогие приношения. Подталкиваемые новым сообщником, убедившим их в том, какую выгоду они смогут извлечь, завладев им, они убивают охранников маленького полубога и увозят его, но

ребенок умирает от жажды в пустыне. В ходе бурной ссоры и драки они убивают своего сообщника.

На глазах толпы в состоянии исступленного восторга Энколпий проявляет трусость в ходе сражения гладиаторов с таинственным Минотавром, а затем обнаруживает свое половое бессилие в объятиях нимфоманки Ариадны. Затем он снова встречает старого поэта Эвмолпия, ставшего в результате сделок и интриг богатым и всесильным хозяином города. Эвмолпий ведет его в сад наслаждений и назначает встречу в полночь на борту корабля, отправляющегося в Африку. В саду, оказавшемся огромным домом терпимости, Энколпий снова обретет мужскую силу с Энотеей, черной колдуньей, обладающей огнем под юбкой. Покинув ее, он обнаруживает, что Аскилт убит. Поэтические размышления о скоротечности и красоте жизни. Он направляется на побережье, но корабль не уйдет, так как Эвмолпий мертв. Он оставил очень странное завещание: чтобы все его наследники разрезали его тело на мелкие куски и съели. В то время как старые алчные наследники подчиняются, Энколпий с группой молодых людей отправляется в плавание. И однажды, намного позже, на одном острове молодой грек расскажет им, что через годы…

На стенах виллы в руинах — фрески, напоминающие отдельные эпизоды этой истории. КОНЕЦ.

Продюсер Альберто Гримальди был очень доволен выбором сюжета, но столкнулся с определенными трудностями, связанными с названием фильма. Оказалось, что другой продюсер, поддерживаемый Анджело Риццоли, собирался купить другой «Сатирикон», режиссером которого был некий Джан Луиджи Полидоро. В нем в роли Трималхиона снимался Уго Тоньяцци, потерявший целый год, «как кретин», в ожидании съемок «Масторны». Впрочем, фильм, ставший причиной споров, был довольно заурядным. Гримальди обратился в суд, но проиграл процесс: судьи признали, что первенство титра следует отдать фильму Полидоро. Не важно, зато теперь фильм будет носить счастливое название «Сатирикон Феллини» («Fellini Satyricon»).

5 ноября 1968 года Федерико и Джульетта переезжают в просторную квартиру, светлую и солнечную, в центре Рима, на улице Маргутта, 110. 9 ноября Федерико начинает съемки на студии «Чинечитта». Закончит он их в мае 1969 года. В течение семи месяцев съемки пройдут в девяноста различных декорациях, будет отснято восемьдесят километров пленки, монтажом

которой занимался Руджеро Мастроянни.

Фильм был представлен 4 сентября 1969 года на вечере закрытия XXX Венецианского кинофестиваля и получил всеобщее одобрение. Публика была покорена. Критики написали восторженные отзывы. Феллини доволен.

В январе 1969 года во время съемок «Сатирикона» Федерико посетил Ингмар Бергман, приехавший на несколько дней в Рим с Лив Ульманн. Бергман остался под большим впечатлением от тех фрагментов «Сатирикона», что он увидел. Феллини всегда восхищался своим шведским коллегой. Они встречались несколько раз. Эти встречи натолкнули американского продюсера Мартина Полла на идею фильма в трех эпизодах — «Три истории женщин», режиссерами которого будут Бергман, Феллини и Акира Куросава. Однако Куросава отклонил предложение продюсера. Чтобы все-таки осуществить свою идею, продюсер предложил Феллини и Бергману сделать фильм в двух эпизодах — «Любовный дуэт». Он поспешил пригласить журналистов в отель «Эксельсиор», чтобы объявить им об этом.

Небо над Римом ясное, лучи солнца озарили конференц-зал, но встреча оказалась грустной и слишком долгой. Режиссерам нечего было сказать журналистам. Более того, хотя они высоко ценили друг друга, но с трудом находили общий язык. Продюсер предложил каждому из них работать самостоятельно. Федерико начал работать с Бернардино Дзаппони над идеей, предложенной последним, — «Незнакомка». Во время написания сценариев оба режиссера регулярно общались по телефону. Некоторое время спустя Феллини узнает от продюсера, что Бергман настаивает, чтобы его эпизод был первым. Федерико соглашается. Шведский режиссер вложил много сил в этот проект и работал напряженно до того момента, когда заметил, что его история может стать самостоятельным фильмом. Он предложил ее кинокомпании «Юниверсал» и получил согласие. Федерико воспринял новость довольно болезненно, хотя на его отношения с Бергманом это не повлияло. Они будут еще встречаться, будут с тем же уважением и дружелюбием относиться друг к другу, будут разговаривать, но — только на общие темы. Много позже Феллини скажет: «Дело в том, что нельзя заставлять двух детей играть вместе в одной комнате: он хотел увидеть мои игрушки, но не позволял мне увидеть свои…»

«ВЕСТНИКИ МОЕГО ПРИЗВАНИЯ»

1970 год. Феллини пятьдесят лет. Устав от напряженной работы над «Сатириконом», он неожиданно решает сделать крутой поворот в своей повседневной жизни. Он становится очень требовательным, даже деспотичным. Придерживается определенной диеты, бросил курить, заставляя жену и друзей тоже не курить, по крайней мере в его присутствии. Он привлекает экс-чемпиона по боксу Этторе Бевилаква заниматься с ним спортом каждое утро, решает больше не водить машину и продает ее. Он, для кого кино — это образ жизни, кто не умеет и не хочет делать ничего другого, решает работать поменьше, вернее, работать по-иному. «Дневник кинорежиссера», снятый для американского телевидения, оставил очень приятное воспоминание о беззаботной и доставляющей радость работе, быстрой и легкой, позволяющей более непосредственно и доверительно общаться с публикой. Почему бы не попытаться снова поработать для телевидения?

Продюсер компании «Леоне фильм» Элио Скардамалья от имени итальянской телерадиокомпании РАИ предложил Феллини снять три документальных фильма совместного производства компании «Леоне фильм» с ОРТФ — для Франции и с «Баварией» — для Германии.

— Сделаем «Клоунов», вестников моего призвания, — неожиданно предложил Федерико.

«Я произнес это, особенно не раздумывая. Я даже удивился, что сказал „Клоуны“. А затем пришлось делать фильм». Федерико признается, что ничего не знает о цирке. Но, сколько он помнит себя, эта магическая вселенная света и блеска, запаха конюшни и зверей, музыки, постоянного движения и братства его всегда восхищала. Там он чувствовал себя как в убежище, как в мире утопии, где царят свобода и гармония. Он чувствовал себя в цирке так хорошо еще и потому, что ему казалось, будто он участвует во всем этом. Так, по существу, что такое кино, если не большой цирк? А его друзья-циркачи Лиана, Ринальдо и Нандино Орфей каждый раз, когда они виделись, напоминали ему: «Не забывай, Федерико, всегда есть фургон для тебя рядом с шапито».

— Да, на этот раз я заставлю себя реализовать свою детскую мечту.

«Когда я говорю „клоун“, я подразумеваю рыжего. Ведь на самом деле есть два вида клоунов — белый и рыжий. Первый — это само изящество, грация, гармония, ум, ясность мышления, качества с точки зрения морали идеальные, непревзойденные,

бесспорно божественные. И тут сразу возникает отрицательный аспект, поскольку белый клоун становится в некотором роде олицетворением Мамы, Папы, Учителя, Художника, Прекрасного, короче, всего того, что „положено делать“. И тогда рыжий, который поддался бы очарованию этих совершенств, если бы они не выставлялись так упорно напоказ, восстает. Он видит, что „блестки“ заманчиво сверкают, но самодовольство, с которым их демонстрируют, делает их для него неприемлемыми. Рыжий, как ребенок, пачкающий под себя, бунтует против такого совершенства. Он напивается, катается по земле и таким образом демонстрирует постоянный протест».

Для Феллини весь мир — это огромный цирк, населенный людьми-клоунами. Есть клоуны белые: патроны, сеньоры, богачи, которые рассуждают и командуют, и есть рыжие, бедняки, кто трудится, кто говорит вздор. Себя он воображает рыжим, но также и белым клоуном или, возможно, месье Лойялем, директором цирка, доктором безумцев, ставшим безумцем в свою очередь. Продолжая игру, он сравнивает Пазолини с белым клоуном, любезным и педантичным. Антониони — один из рыжих, грустный и молчаливый. Пикассо он сравнивает с торжествующим рыжим, хвастливым и уверенным в себе, он способен на все и в конечном счете берет верх над белым клоуном. Эйнштейн — рыжий мечтатель, очарованный, он всегда молчит, но в последний момент с невинным видом вытаскивает из кармана решение, чтобы помешать осуществлению злой шутки белого клоуна. Висконти — белый клоун, очень властный, об этом свидетельствует и его роскошный костюм. Гитлер — белый клоун, а Муссолини — рыжий. Папа Пий XII — белый клоун, папа Иоанн XXIII — рыжий. Фрейд — белый клоун, Юнг — рыжий. «Игра настолько заразительна, — говорит Федерико, — что если перед тобой белый клоун, то ты стремишься изображать рыжего, и наоборот».

После недолгой подготовки к съемкам и поездки в Париж в феврале 1970 года окончательный сценарий был довольно быстро написан с Бернардино Дзаппони.

В Париже, «городе, который делает из цирка настоящий художественный спектакль, городе, где родились великолепные цирки, где талантливые клоуны стали знаменитыми и снискали заслуженное признание», как сказано в фильме, они встретили историка цирка Тристана Реми, автора репертуара традиционных выходов клоунов. Старый Барио Мески, итальянец по происхождению, тогда уже восьмидесяти лет, рассказал о знаменитом номере смерти клоуна, который он исполнял со своим братом Дарио. Он был рыжим клоуном, отчаянно

разыскивающим белого клоуна. Он считал его уже мертвым, как вдруг нашел, когда тот играл на трубе. Этот номер вдохновил Федерико на финал своего фильма. Они встретили Викторию Чаплин, тоже клоуна. Она много рассказывала им о своем отце, у которого Федерико был бы счастлив взять интервью, хотя бы очень короткое. К сожалению, старый и больной Чаплин не сможет участвовать в фильме.

В мае и июне Федерико в сопровождении небольшой команды снова приедет в Париж для фотосъемок. 8 июня ему будет присвоено звание почетного гражданина свободной коммуны Монмартра.

Фильм начинается воспоминанием о первом представлении цирка, увиденном глазами маленького шестилетнего мальчика в матросском костюмчике, каким был когда-то Федерико. Его потрясло это фантастическое зрелище. Публику оглушили звуки тысячи фанфар, когда на арену, пританцовывая, вышел невероятный слон. Затем зрители затаив дыхание наблюдали за укротителем, входящим в клетку. Наконец, всеобщий хохот при появлении замечательных клоунов с обсыпанными мукой лицами и красными носами. Затем уже взрослый Федерико откровенно признается своим мягким, хорошо поставленным голосом, вовсе не собираясь рассмешить, что клоуны его испугали, они напомнили ему «монстров» из детства, которые пугали и восхищали одновременно. Он встречал их в Гамбеттоле: монахиню-карлицу, бродяг, пьяного в тележке, калек, инвалидов Первой мировой войны. Других он видел в Римини: сварливых кучеров, начальника вокзала — фашиста, нацистских офицеров, знающих наизусть речь дуче, и Джудицио, местного дурачка. Далее Феллини представляет свою команду: Гаспарино, главного машиниста, свою ассистентку Майю, немного простоватую, звукооператора и его мать — костюмершу, своего оператора-англичанина. В сопровождении этой команды он отправляется в один из самых крупных цирков Италии — «Орфей». Там он присутствует при дрессировке тигров, встречает Аниту Экберг, прибывшую купить пантеру, беседует с клоунами, пытаясь выведать секреты их профессии. Документальные интервью и цирковые номера чередуются с воспоминаниями о легендарных клоунах. Это француз Жиль Гийом, которого неуклюжий и нелепый конюх по имени Рыжий преследовал на арене с нагруженным ослом, что навело на идею о персонаже, который станет компаньоном традиционного белого клоуна с напудренным лицом и в шляпе в виде сахарной головы. Другие выдающиеся клоуны — это незабываемые Футит и Шоколад,

знаменитый Антонет, великий Рум. В Париже, в сопровождении Тристана Реми, Феллини собирает ностальгические воспоминания последних оставшихся клоунов, естественно, очень пожилых, из мира, почти исчезнувшего: французы Алекс, Нино, Маисс; Лудо, белый клоун-карлик; Жан Укке, директор шведского цирка; рыжий клоун-испанец Шарли Ривель; экс-партнер Рума — Джордж Базо, называемый Отец Лорио; Барио Мески. Гюстав Фрателлини со своими детьми, Виктором и Анни, воспроизводит несколько сценок, которые его отец Поль изображал с братьями Франсуа и Альбертом. Пьер Этекс, муж Анни, пытается показать маленький фильм, снятый в 1924 году, но, к несчастью, драгоценная пленка сгорает в проекторе перед камерой. Возможно, Тристан Реми прав, возможно, клоуны действительно вымерли или люди разучились смеяться. Это расследование, начатое как настоящий документальный фильм, заканчивается каким-то вихрем в типичном феллиниевском стиле, в каком-то возвышенном ритме, тем более трогательном, что он окрашен меланхолией. Наконец, в атмосфере безудержного праздника, смешанного с рыданиями, Феллини развлекает зрителя грандиозным финалом, где десятки клоунов оплакивают умершего Фичиетто, ни на что не годного сварливого пьяницу, не наделенного ни красотой, ни умом, прожившего двести лет. Они готовятся похоронить его на фоне ослепительных фейерверков и струй бьющих фонтанов. Последние кадры, очень трогательные и поэтические, объединяют рыжего и белого клоунов в свете прожекторов в центре арены, где они исполняют дуэт на трубе, ибо клоуны вечны.

Первая презентация «Клоунов» планировалась в воскресенье 30 августа 1970 года на Венецианском кинофестивале, но тут обострились отношения между продюсерами. Анджело Романо, директор программ итальянского радио и телевидения (RAI), очень гордый тем, что участвовал в финансировании этого проекта, заявил представителю компании «Леоне», что намерен оспаривать право абсолютного приоритета показа фильма в зале. Элио Скардамалья яростно настаивает на том, что фильм великого маэстро Феллини не может и не должен демонстрироваться нигде, кроме как в кинотеатрах.

— Этот фильм — это я сам, я хотел его и буду демонстрировать его, как мне хочется! — ответил директор RAI.

Раздраженный этим спором, Феллини телеграфирует из Рима Марио Лонгарди, своему верному пресс-атташе и другу, что не приедет на фестиваль. Лонгарди уговаривает его приехать. В конце концов Феллини соглашается. Но в Венеции публика

встретила фильм весьма сдержанно, а критика — холодно. Феллини обвиняют в том, что он повторяется.

А между тем решение было найдено. Впервые «Клоуны» будут показаны на втором итальянском телеканале в черно-белом варианте на Рождество — 25 декабря 1970 года, а 27 декабря в цветном варианте выйдут на экраны кинотеатров. Рождество Федерико проводит с Джульеттой и Идой, своей матерью, в Римини. Вместе они смотрят телевизионную программу. Огорченный Федерико убеждается, что черно-белый вариант, который он так любит в кино, на экране телевизора выглядит очень неэффектно. Более того, немногие телезрители стали смотреть его фильм. Не намного больше зрителей посещало и кинозалы, публика игнорирует фильм, кассовые сборы катастрофические. И тем не менее «Клоуны», несомненно, один из ключевых фильмов феллиниевской поэтики. Впрочем, всегда происходило примерно одно и то же: итальянцы важничают, как павлины, оттого что Феллини один из самых выдающихся кинематографистов мира, гордятся его наградами, но в то же время не спешат в кинозалы смотреть его фильмы.

Федерико, которого идея нового телевизионного опыта наполнила легкостью и энергией, в конечном итоге был разочарован, неудовлетворен и огорчен.

Позже, в фильме «Джинджер и Фред», изображая, как эти бедные люди легко позволяют обманывать себя бездарным постановщикам, наглым журналистам и телеведущим, настолько же амбициозным, насколько и некомпетентным, он берет на себя смелость высмеивать этот уродливый мир, холодный и бессердечный, разоблачать убожество этих развлекательных программ, этих блеющих певцов и даже краснобаев-политиков, которые создают жалкий образ Италии. По его мнению, телевидение пренебрегает святыми принципами настоящего зрелища, чтобы потакать посредственности, серости, наивному и вульгарному вкусу людей, которые не желают интеллектуально развиваться. Они прозябают в обскурантизме и заурядности, в отупении и депрессивной атмосфере воскресных вечеров. Он перестает снисходительно относиться к техническим аспектам, считая, что телевидение не позволяет так освещать лица и предметы, чтобы сделать их более выразительными, как это возможно в живописи или кино. Экспрессионистские манипуляции со светом, жизненно необходимые для кино, на телевидении невозможны. Изображение на телевидении выполняет иллюстративную функцию, может служить для

иллюстрации новостей, спортивных событий, фестивалей, но оно слишком плоское и тусклое, слишком невыразительное, чтобы передавать чувства. «Свет — это идеология, чувство, цвет, тональность, глубина, атмосфера, повествование. Свет творит чудеса, что-то добавляет, что-то убирает, уменьшает, обогащает, смягчает, подчеркивает, подсказывает, создает фантастическое изображение, а сновидение делает правдоподобным и реальным. Свет может создать впечатление прозрачности, трепетности и даже сияния в самой серой повседневной реальности». И всего этого Федерико не может добиться на телевидении. Он рассматривает опыт с «Клоунами» как неудачу и признается, что если бы ему пришлось снова делать фильм для телевидения, то, несомненно, он делал бы его в совершенно иной манере.

«РИМ ФЕЛЛИНИ»

В «Сатириконе» Феллини увлек нас в фантастический мир Древнего Рима времен упадка. «Клоуны» дали ему возможность использовать новые формы при создании телевизионного фильма-репортажа о мире цирка. Совершенствуя стиль, принятый в «Сладкой жизни», он создает документальный фильм, впечатляющий и субъективный, состоящий из многочисленных независимых эпизодов, складывающихся в одно целое, словно кусочки мозаики. Ему удалось передать свои впечатления, сомнения, размышления, касающиеся окружающего его общества. Он без колебаний вмешивается в свой фильм, порой появляясь в кадре или выступая как рассказчик или комментатор, слышен только его голос.

Феллини выражает свои идеи через образы. Он мало заботится о репликах и иногда просит своих актеров просто считать до двенадцати… до тридцати… до ста… в зависимости от продолжительности сцены. Озвучивание делается после фильма теми же актерами или другими, с тем же текстом или другим.

Феллини решил рассказать о Риме, искусно вплетая в канву фильма свидетельства, воспоминания, сновидения, истории. Почему о Риме? Когда ему задают подобный вопрос, Федерико не знает, что ответить. Его мотивы смутны. У него всегда были любовные отношения с этим городом, «идеальной матерью и проституткой», которая приняла его в свои объятия, когда он приехал сюда из провинциального городка ранним утром января 1939 года. Он здесь живет, он любит Рим, он чувствует себя здесь абсолютно свободным, «потому что город индифферентен. Как мать, имеющая слишком много детей, не может по этой причине посвятить себя только тебе, поэтому ничего от тебя не требует и ничего не ожидает от тебя». Убежденный, что совсем не нужно ехать куда-то далеко, чтобы найти что-то новое и неожиданное, он считает, что знакомые места могут быть такими же чарующими, как и экзотические страны. Достаточно только внимательно всмотреться. Особое предпочтение он отдает местам в радиусе сотни километров между Римом, Витербо и побережьем.

В лицее ему рассказывали об истории и величии Рима. А в повседневной жизни Рим — это его дом, убежище, его муза, его монстр, мачеха, которая ввела его в мир кино. Основываясь на впечатлениях двадцатилетнего провинциала, каким он был когда-то, и себя нынешнего, известного режиссера, окруженного своей

командой, Феллини хочет нарисовать портрет Рима вчерашнего и сегодняшнего дня. Это будет не портрет-клише, как в глянцевых путеводителях или на открытках, а типично феллиниевский портрет, фантастический, нежный, снисходительный, жестокий и занимательный. «Для меня Рим всегда такой, каким я создал его в своих фильмах, или, скорее, который создал меня, а я его воссоздал…»

Осенью 1970 года Феллини приступает к подготовке фильма с Бернардино Дзаппони. Вместе они присутствуют при прокладке туннеля для строительства метро, посещают кладбище Верано, национальные архивы, Дворец правосудия, осматривают памятники, бродят по маленьким улочкам. Прогуливаются в лодке по Тибру, встречаются с историками, наблюдают за горожанами и беседуют с ними, этими римлянами, неприветливыми и обидчивыми, все еще погруженными в славное прошлое.

Сценарий продвигался настолько быстро, что в конце марта 1971 года Феллини приступает к первым съемкам. Как и «Клоуны», фильм начинается воспоминаниями о детстве десятилетнего провинциала в 1930-е годы. От уроков римской истории в католическом колледже до кинотеатра маленького городка, где в перерыве между фильмом и новостями жена фармацевта, эдакая Мессалина, бросает многообещающие взгляды другим зрителям. Он вспомнит также воскресное благословение папы во время семейного обеда, а еще как мальчишки наблюдали за поездами, прибывающими на железнодорожный вокзал. Как не узнать детские годы Федерико в Римини? А в следующем сюжете десять лет спустя молодой провинциал в белом костюме прибывает в столицу. Нас приглашают быть свидетелями его ошеломления при виде шумных улиц, грандиозных памятников, переполненных трамваев, многоквартирных домов с неряшливо одетыми обитателями. Пропадает аппетит, когда видишь, какое чрезмерное количество пищи поглощают любители застолий на террасах ресторанов на улице Альбалонга, сконструированных в 5-й студии «Чинечитты». А ночью мы оказываемся среди проституток на Археологическом бульваре с античными руинами.

«А Рим сегодняшнего дня, какое впечатление он производит на того, кто приезжает сюда впервые?» — задается вопросом Феллини.

Снова проститутки, но на этот раз на обочине окружной автострады — или, скорее, в пятистах метрах от нее. Окружная дорога с четырехполосным движением, сорока отражателями,

пятьюдесятью панно сигнализации, пятнадцатью неоновыми рекламами — все это создано Данило Донати в павильонах «Чинечитты». Нескончаемые потоки дождя, какой бывает только над Вечным городом, неописуемая сумятица застрявших в пробке автомобилей. Машины болельщиков-фанатов, перевернутые фургоны для перевозки скота, какофония клаксонов, завывание полицейских сирен, манифестации, ругательства и крики без конца… Но Рим — это не только безумцы за рулем. Это Ватикан и вилла Боргезе; автобусы, привозящие толпы туристов к площади Сиена. Там же команда Федерико Феллини с камерами, подъемными кранами, операторскими кранами-тележками, снимающая все это. Тут же и сам Маэстро, прислонившийся к одной из съемочных машин, с улыбкой отвечает студентам, участвующим в демонстрации протеста. Они спросили его, будет ли портрет Рима, снимаемый им, объективно отражать социальные проблемы. Далее Феллини потрясающе изображает спектакль варьете в маленьком народном кинотеатре в начале войны с его жалкими артистами и развязными, грубыми зрителями. Представление прервано сигналом воздушной тревоги, все спешат в убежище, там разгораются ссоры. А затем мы становимся свидетелями грандиозных работ по строительству метро, о чем говорят уже в течение века. Ужасное чудовище — бур — вгрызается — наконец-то! — в чрево города. По ходу рытья туннеля строители наткнулись на великолепную римскую виллу с потрясающими фресками, которым две тысячи лет. Феллини поручает Джулиано Геленгу, сыну его друга Ринальдо, очень осторожно снять эти уникальные фрески, но при первом же контакте с воздухом фрески стали исчезать. Далее следуют эпизоды в борделях: сначала в старом квартале с постаревшими, опустившимися девицами и убогими старыми клиентами, а затем — в дорогом квартале — роскошный особняк с элегантными девушками для престижных клиентов…

В сентябре съемки были внезапно приостановлены из-за недостатка денег. Компания, финансирующая фильм, оказалась в затруднительном положении, когда ее главный акционер, швейцарский банк «Валь Лугано», оказался банкротом. Продюсер Тури Вазиле нашел помощь в Национальном банке дель Лаворо. И с октября Федерико смог снова приступить к съемкам, но был вынужден отказаться от нескольких сцен, предусмотренных сценарием.

После кадров с хиппи, валяющимися на площади Испании, фильм продолжается на вилле старой аристократки, ностальгирующей по Риму, которого больше нет, по эпохе, когда прелаты и даже папа были ее кузенами. Там, в атмосфере

религиозной церемонии, происходит исступленная и пародийная презентация церковной моды. Феллини постарался сделать ее одновременно пышной и смехотворной. В своих замечаниях, предназначенных для Данило Донати, разрабатывавшего костюмы, он уточняет:

«И вот появляются ослепительные, величественные епископы и кардиналы в необъятных красных одеяниях и очень высоких митрах, в перстнях и алмазах; одни из них очень высокие и скелетоподобные, другие коренастые, толстенькие, как жабы, гротескные в своих роскошных нарядах».

Эти сцены так понравились Луису Бунюэлю[63], что он будет очень сожалеть, что Федерико не подумал пригласить его на роль одного из кардиналов. Дефиле завершается апофеозом: появлением папы, нелепого и недоступного, образ которого создал Гульельмо Гуаста, старый друг Федерико, юморист из «Марка Аврелия». Следующий эпизод переносит нас на Трастевере, где Феллини, изображающий журналиста, наблюдает, накапливает впечатления, сталкивается с полицейскими, приехавшими разогнать студентов, к большому удовлетворению благонамеренных буржуа. Он встречается с Анной Маньяни, возвращающейся домой, и сравнивает ее с символом города.

— Кто я? — спрашивает она его, обернувшись.

— Олицетворение Рима, волчица и весталка, аристократка и простолюдинка, печальная и веселая, я мог бы продолжать до завтрашнего утра…

— О, Федери, иди лучше спать, иди!

— Могу я задать тебе вопрос?

— Нет, я тебе не доверяю. Чао! Спокойной ночи! — бросает она, захлопнув дверь перед его носом.

«Рим» Феллини заканчивается каруселью назойливых мотоциклистов, совершающих бесконечные виражи по ночному Риму, вокруг фонтанов, площадей, монументов в грохоте и треске моторов.

Фильм был завершен в феврале 1972 года, а 16 марта появился на экранах итальянских кинотеатров. Его показ вне конкурса на XXVI Каннском кинофестивале сопровождался продолжительными аплодисментами. Успех фильма был такой, какого не знали другие фильмы Феллини после «Восьми с половиной». «Рим» («Рим Феллини») снискал восхищение многих интеллектуалов и, как ни парадоксально, даже буржуа. Они снова обрели свой Рим, грандиозный, пленительный и ужасный. Это город, который они любят и в то же время презирают, шумный, с хаотичным дорожным движением, с зачастую грубыми жителями, с большим количеством иммигрантов, толпами туристов и

шумных студентов.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРОШЛОМУ

Хотя Феллини старался избегать автобиографичности, он никогда не находил лучшей терапии от наваждений, чем использовать их в фильме. Так было с «Клоунами», так было и с «Римом». Как говорил Феллини, это была «невротическая попытка нейтрализовать не дававшие мне покоя мои первые эмоции и первые воспоминания», словно неразрывная пуповина связывала его с родными местами. Он прожил пятьдесят лет, а все еще чувствует себя «переполненным и даже обремененным» целым роем воспоминаний, «подлинных или придуманных», которые связаны с Римини.

Его первый фильм о Римини — «Маменькины сынки». После него он долгие годы вынашивал идею второго фильма, а осенью 1972 года его охватило страстное желание поскорее осуществить эту навязчивую идею. Он звонит Тонино Гуэрре[64], которого знал уже многие годы. Они ровесники, говорят на одном диалекте.

Тонино Гуэрра родился 16 марта 1920 года в Сант-Арканджело, небольшой деревушке в девяти километрах от Римини, отец его был рыбаком. Гуэрра окончил педагогический факультет университета Урбино, работал учителем. Во время войны был депортирован в концлагерь Труасдорф в Германию. Там, чтобы развлечь своих земляков, стал писать стихи. Тонино Гуэрра стал известным поэтом, пишущим на романьольском диалекте. В 1953 году он переехал в Рим и стал писать сценарии к фильмам, вошедшим в золотой фонд мирового кино. Он работает с Джузеппе Де Сантисом, Элио Петри, Витторио Де Сика, Марио Моничелли, Франческо Рози, Вимом Вендерсом, Тео Ангелопулосом, братьями Тавиани, Андреем Тарковским и особенно с Микеланджело Антониони, для которого написал сценарии всех его фильмов, за исключением фильма «Профессия: репортер». Он также был другом и консультантом Марчелло Мастроянни, помогая ему выбирать роли.

В детстве и юности Тонино Гуэрра и Федерико Феллини вели примерно одинаковый образ жизни среди тех же пейзажей, с теми же традициями, сталкивались с людьми с теми же привычками, такими же невежественными, такими же нелепыми, забавными, сумасбродными. Вдвоем они стали создавать портрет маленького провинциального городка, в 1930–1937 годы задыхающегося под властью церкви и фашизма. Федерико рисует и продолжает думать о том, что вторую половину жизни приходится тратить на то, чтобы устранить ущерб, причиненный воспитанием в первой ее половине. Тонино пишет сценарий. Общие воспоминания

погрузили их в эйфорию. С ликованием мальчишек, дерущихся ради удовольствия, они воссоздают атмосферу, ситуации, реальные истории. Порой Федерико подтрунивает над Тонино:

— Но Сант-Арканджело — это захолустье, дыра! Туда не ступала нога даже миссионеров! Вы, крестьяне, живущие на холмах, не способны понять, что такое бушующее море, выбрасывающее водоросли на пляж.

— А тем временем мы очистили наши холмы, заставив убраться твоих бездельников *vitelloni* («маменькиных сынков»), и очень быстро!

Громкий взрыв хохота и хороший обед у Чезарины, в любимом ресторане Федерико, примиряют их. И именно здесь, пока Федерико по привычке что-то писал на скатерти ресторанного столика, у него родилось название фильма. Он начертал торопливо: «Амаркорд» («Я вспоминаю» — на романьольском диалекте). Ему хотелось перенести в фильм комплексы, тревоги, страдания своего «неизлечимого отрочества», воспоминаниями о котором он переполнен.

«Откровенно говоря, что действительно означает нравственная цель стать „взрослым“? Если предположить, что это возможно — стать взрослым, то что делают, когда им становятся? Вы когда-нибудь встречали „взрослых“? Я — нет. Возможно, настоящие взрослые избегают встречаться с такими, как я».

Продюсер Франко Кристальди взял на себя финансовое обеспечение фильма. Феллини решил избежать многочисленных проблем с земляками, очень болезненно относящимися ко всему, что касается их города. Поэтому он заставил Данило Донати построить небольшой поселок, представляющий Римини, в 5-м павильоне «Чинечитты». Но любопытным, приезжающим шпионить за ним, он клялся всеми святыми, что это совершенно не касается их города. И даже море — вовсе не Адриатическое. Как и для «Маменькиных сынков», он снимал пляж и море своего детства в Остии и Фреджене.

В течение шести месяцев, с января по июнь 1973 года, Федерико организует на киносъемочной площадке приход весны и традиционный праздник, когда на огромном костре сжигают чучело старухи-зимы вместе со всякой ненужной рухлядью. Другая сцена — на площади перед небольшой церковью, куда крестьяне привозят святить своих животных и птиц. Мы видим также и летние балы на террасе великолепного Гранд-отеля, и патриотические парады, устраиваемые фашистскими молодчиками, и огромный портрет дуче. Феллини показывает

нам учеников лицея, порой доводивших до бешенства священника и преподавателей, а также Вольпину, скудоумную и необузданную нимфоманку. А вот парикмахерша Нинола, кокетка, прозванная Градиской. Она мечтает выйти замуж за мужчину, похожего на Гари Купера, но, как мы увидим в конце фильма, станет женой карабинера. Он показывает нам проносящиеся через этот городок на бешеной скорости машины участников автопробега «Mille Miglia», очень популярного в то время. И наконец, словно во сне, появляется из тумана величественный силуэт грандиозного трансатлантического лайнера «Рекс», гордости итальянского флота. «Рекс», опередив французский «Иль-де-Франс», британскую «Куин Мэри» и немецкую «Европу», завоевал престижную Голубую ленту Атлантики в 1933 году и сохранял ее до 1935 года.

Роль Титта, молодого героя «Амаркорда», прототипом которого был друг режиссера Луиджи Бенци в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет, исполнил венецианский актер Бруно Дзанин, сделавший затем, благодаря фильму, успешную театральную карьеру. Титта в фильме растет в колоритной католической семье. Его отец — мастер-каменщик, анархист, кого чернорубашечники подвергнут издевательскому наказанию, силой заставив выпить касторку. Мать — святоша, неутомимая труженица. Дедушка все еще бодр, сексуально озабочен, заигрывает с молодой служанкой. У Титта есть младший брат, проказник, и дядя, брат матери, — фашист, краснобай и бездельник. Незабываемый образ другого дяди, Тео, брата отца, создал актер Чиччо Инграссия. Тео проходит лечение в психиатрической клинике, а по воскресеньям семья забирает его на загородную прогулку. Там он ловко взобрался на высокое дерево и стал непрерывно кричать во все горло: «Хочу женщину!» Никакие уговоры спуститься не помогали, и только вечером, когда измученные родственники вызвали на помощь машину из клиники, медсестра-карлица заставила его слезть с дерева. Титта, простодушный и чувствительный, всегда готовый к захватывающим приключениям, увидит, словно во сне, прибытие фашистского главаря на официальную манифестацию, а в другой раз — приезд в Гранд-отель эмира с тридцатью наложницами. А мы увидим смятение влюбленного подростка, оказавшегося рядом с прекрасной Градиской в кинотеатре «Фульгор». Увидим сцену в табачном киоске, где он, соблазненный необъятным бюстом продавщицы, оказывается в ее объятиях, вернее, распалившаяся торговка сует ему в рот свою грудь, отчего мальчишка едва не задыхается. Титта увидит волшебное появление яркого павлина, неожиданно спустившегося на снег и

распустившего свой великолепный хвост. Он станет свидетелем многих других событий, забавных, трогательных и ребяческих, в которые вовлечены его семья, фашистские функционеры, жители этого провинциального городка. К сожалению, его веселая беззаботность исчезнет вместе со смертью матери, ознаменовавшей конец его отрочества.

Когда настоящий Титта Бенци посмотрит этот фильм, он будет потрясен тем, насколько точно, до мельчайших нюансов, удалось Феллини сорок лет спустя воссоздать атмосферу жизни его семьи. На самом деле «Амаркорд» — такой фильм, где каждый зритель может увидеть себя. Федерико ответит многочисленным журналистам, расспрашивающим его о фильме:

«Я думаю, что, когда рассказываешь о том, что знаешь, о себе и своей семье, о городе, снеге, дожде, несправедливости, тупости, невежестве, о надеждах, игре воображения, политических и религиозных тяжеловесах, когда говоришь о жизни искренне, не претендуя поучать и не стремясь философствовать, не собираясь донести какую-то идею, когда говоришь тактично, тогда говоришь то, что может понять каждый…»

На это Пазолини, подводя итог фильму, заметит с некоторой долей коварства, что было бы более справедливо назвать этот фильм «Азакурдем» («Мы вспоминаем»), а не «Амаркорд», чтобы отдать должное Тонино Гуэрре. Очередная саркастическая шутка Пазолини, никогда не простившего компанию «Федериц», не принявшую к производству его фильм «Аккатоне».

Федерико сам заботился о всех мелочах с дотошностью, не допускавшей никакой случайности. Примером может служить письмо сыну его друга Ринальдо Геленга, написанное за месяц до выхода фильма в Италии, намеченного на 18 декабря 1973 года. Федерико просит его подготовить афишу «Амаркорда»:

> «Дорогой Джулиано!
>
> Мне сказали, что ты был вчера на просмотре фильма и он тебе очень понравился. Очевидно, что это мне совершенно безразлично. Забудь, что ты видел фильм и что он тебе понравился. <…> Итак, афиша должна с первого взгляда вызывать такую же светлую радость, как рождественская или пасхальная открытка. Цвета должны быть яркие, сияющие, звонкие, я настаиваю на их звучности, словно трезвон голосов, криков, воздуха, света и ветра. Не пугайся, я уточню ее композицию: все персонажи фильма должны словно выглядывать с афиши, чтобы рассмотреть зрителей, проходящих мимо

по улице. <…> Можно было бы отразить черты каждого персонажа, но не слишком критически, а скорее иронично и снисходительно. Собственно, мне кажется, что это наилучший способ охарактеризовать экспансивную индивидуальность персонажей моего фильма. Затем, позади них, могли бы открываться широкие просторы полей, пляжа, моря. А ты, так любящий сюрреализм, мог бы разбросать по этим просторам некоторые темы из фильма: Гранд-отель, „Рекс“, сидящих за свадебным столом, но сохранить при этом сюрреализм… его мечтательную, угрожающую легкость…

Чао, Джулиано, сразу же приступай к работе <…>. Да, последнее уточнение, действительно серьезное: тебе не заплатят за работу, но все должно быть готово через месяц.

Я очень рассчитываю на тебя. Кто знает, почему?

Обнимаю с любовью

Федерико Феллини».

На вечере открытия Каннского кинофестиваля 9 мая 1974 года, в присутствии Джульетты и Федерико, «Амаркорд» был удостоен поистине триумфального приема. Французские критики заявляли, что Феллини стоит в одном ряду с Мольером, Бальзаком, Домье, Паньолем. Год спустя, в апреле 1975 года, продюсер Франко Кристальди прибыл в Америку вместо Феллини, который не смог поехать, чтобы получить премию «Оскар» за лучший иностранный фильм. Американские критики не колеблясь заявили, что этот фильм — лучший из всех фильмов за всю историю кинематографа.

СМЕРТЬ, СКРЫВАЮЩАЯСЯ ЗА СМЕХОМ

День Федерико всегда начинается в шесть утра. Он встает, заставляет себя сделать несколько упражнений, скорее для успокоения совести, но вскоре отказывается от этого. Он на самом деле не любит делать зарядку. И вообще спорт его не интересует, даже Олимпийские игры его раздражают. Он готовит себе кофе, единственное, что он умеет делать на кухне, проходит по дому, открывает окна, затем снова закрывает их, открывает ящики, затем закрывает, роется в коробках, выбирает галстук и шарф, делает несколько телефонных звонков. Затем выходит из дома и направляется к большому черному седану, ожидающему его на улице, чтобы отвезти на «Чинечитту». Он просит водителя выбрать самый длинный путь, чтобы в эти полчаса дороги обдумать, что должен сделать в течение дня. Он даже испытывает некие угрызения совести, глядя на тысячи людей, спешащих на работу, тогда как он, в привилегированном положении, в машине с водителем, не знает, что будет делать. Но как только прибывает на студию, чувство беспокойства мгновенно исчезает. Он находится «у себя, в своем доме».

По вечерам, обычно один или с другом, он ужинает у Чезарины, предпочитая шпинат с пармезаном. В это время его пресс-секретарь пользуется случаем, чтобы организовать встречу с иностранными актерами или режиссерами, оказавшимися в Риме. Однажды молодой американский режиссер, очень энергичный, даже назойливый, не переставая фотографировал его во время ужина весной 1974 года. Несколько дней спустя Федерико написал своему другу, американскому режиссеру Полу Мазурскому, поздравив с успехом его последнего фильма «Гарри и Тонто», о котором молодой человек, чье имя он уже забыл, рассказывал ему за ужином. Этот молодой режиссер приехал в Рим снимать «Дуэль» для американского телевидения. Несколько лет спустя Федерико узнал, что в кабинете молодого американского режиссера в Лос-Анджелесе на всех стенах висят его увеличенные фотографии. Этим режиссером был Стивен Спилберг.

Через несколько недель после возвращения с Каннского кинофестиваля Федерико соглашается сыграть самого себя в сцене у фонтана Треви, где он снимает «Сладкую жизнь» с Марчелло Мастроянни. Это сцена для фильма «Мы так любили

друг друга» Этторе Скола, вышедшего на экраны в конце 1974 года.

А в это время на «Чинечитте» его обычная команда — Бернардино Дзаппони, Джузеппе Ротунно и Данило Донати — уже начала подготовку к съемкам следующего фильма. Бесконечные телефонные разговоры, утверждение сметы, поиски натуры. Дело в том, что летом 1973 года Федерико не решился отказаться от контракта со своим другом Дино Де Лаурентисом. Де Лаурентис жил теперь в Лос-Анджелесе и пытался снова наладить свои дела, уже в Америке, после того как был вынужден закрыть «Диночитту» двумя годами ранее.

Когда нужно было решить, какой фильм снимать, Федерико бросил: «Казанова» — «словно морковку маленькому ослу», как он любил говорить порой о своем желании заинтересовать продюсера. А когда его спрашивали: «Почему этот фильм, а не другой?» — Феллини каждый раз отвечал, что не знает и не хочет знать, и объяснял, что сам фильм подсказывает ему: как будто он едет «на поезде», а фильмы — это «остановки» на его пути. Много раз Феллини признавался, что единственная причина, по которой он делает фильм, — это подпись под контрактом. Как только контракт подписан, он обязан делать фильм — не важно, какой, — чтобы не возвращать аванс. Итак, он делает фильм, но делает так, как, ему кажется, хочет того сам фильм.

Когда речь идет об экранизации литературного произведения, каждый раз происходит одно и то же: Федерико не читает его или бегло просматривает отдельные главы и спешит поскорее все забыть. Так было со сказкой Эдгара По для фильма «Тоби Даммит» и с текстом Петрония для «Сатирикона». А теперь перед ним шесть толстых томов — более двух тысяч страниц — «Воспоминаний» Джованни Джакомо Казановы. У Федерико опускаются руки, голова идет кругом, он сбит с толку. Он морщится, «замешательство, отвращение, досада» охватывают его, он сомневается, что сможет довести до конца эту авантюру. Бернардино Дзаппони старается успокоить его, ободряет, напоминает, что примерно то же самое происходило и с «Сатириконом», говорит, что зачастую именно моменты сомнения и отчаяния помогают нащупать верный путь. И он не ошибается. Именно это чувство неприятия и отвращения подсказало Феллини решение фильма. Он задумал рассказать историю некоего итальянца, «заточенного в материнском чреве и так никогда и не родившегося, зловещей марионетки, лишенной собственных мыслей и чувств, некоего Казановы-Пиноккио», пустого, механического, безжизненного. Он символизирует

обесчеловеченную инертность, с какой живут и в наше время.

Но Де Лаурентис хотел авантюрный, дерзкий фильм, на вкус американцев, с актерами типа Марлона Брандо, Аль Пачино, Поля Ньюмана или Роберта Редфорда, говорящими по-английски. Федерико не соглашается. Он считает их слишком красивыми для этой роли, к тому же слишком дорогими (их гонорар порядка миллиона долларов). И еще он настаивает на том, чтобы снимать фильм на итальянском языке. И еще раз Дино Де Лаурентис отказывается быть продюсером такого фильма.

Летом 1974 года Андреа Риццоли, сын Анджело Риццоли, приобретает этот проект для киностудии «Чинериц». Старый директор производства Клементе Фракасси составляет смету, которая устраивает всех. Съемки должны начаться 30 октября. Фильм выйдет через год. Федерико ищет исполнителя главной роли. Сначала он подумал об англичанине Майкле Кейне, затем об американце Джеке Николсоне. В Италии Альберто Сорди предложил свою кандидатуру. Но Феллини считает, что если брать итальянского актера, то скорее подойдет Джан Мария Волонте. Счастливый и польщенный Волонте просит шесть месяцев, чтобы вжиться в роль.

— К сожалению, это невозможно. Мы встретимся в другой раз, — ответил Феллини.

Он сделал пробы Марчелло Мастроянни, Уго Тоньяцци и Алена Кюни для роли старого Казановы. Витторио Гассман, в 1948 году сыгравший роль венецианского авантюриста в прекрасном фильме Риккардо Фреда «Таинственный кавалер» по сценарию Марио Моничелли и Стефано Ванцина, тоже участвовал в пробах. Но в конечном итоге Федерико останавливает свой выбор на канадце Дональде Сазерленде, которого встретил в Парме на съемочной площадке Бернардо Бертолуччи, где он исполнял роль отвратительного милиционера-фашиста в фильме «Двадцатый век».

На «Чинечитте» подготовка к съемкам фильма продвигалась с отставанием от графика и превышением сметы, так как на этот раз Федерико хотел, чтобы абсолютно все снималось в павильоне, даже Венеция и ее лагуна. К концу года съемки все еще не начались. Кинокомпания «Чинериц» объявила, что отказывается делать фильм. В январе 1975 года — неожиданная развязка: Альберто Гримальди позвонил Федерико из Лос-Анджелеса и сообщил, что готов взять на себя бюджет, если общая стоимость фильма не превысит пяти с половиной миллиардов лир и если он будет сниматься на английском языке в Лондоне, где стоимость производства гораздо ниже. Федерико соглашается снимать на

английском, но только на «Чинечитте» и нигде больше. Гримальди уступает. Дональд Сазерленд утверждается на роль Казановы.

В июне 1975 года наконец все готово для съемок. Федерико, все еще терзаемый сомнениями, решается встретиться лицом к лицу со своим персонажем. Он говорит, что XVIII век — это «паршивый век» и что он может сделать фильм как «музей оживших восковых фигур», так как книга — «невыносимо нудная, хуже, чем телефонный справочник» и Казанова — «итальянец в самой скверной версии, трусливый, подлый, фашист. Казанова — это супер *vitellone,* только еще более отвратительный. Зловещий Пиноккио, отказывающийся стать добрым мальчиком».

В одной из передач итальянского радио (RAI) Феллини заявляет:

«В обстановке ужасной сексуальной фрустрации, в какой пребывают итальянцы, было совершенно необходимо создать чемпиона, отыгравшегося за всех. В течение многих лет, даже веков, итальянские мужчины воспитывались католической церковью в духе женоненавистничества и даже научились ненавидеть сексуальность. В результате мужчина накопил по отношению к женщине такую парализующую жадность, что остался подростком, не способным взрослеть…» И в заключение: «Казанова? Я его ненавижу».

С актерами Федерико ведет себя ужасно. Его никогда таким не видели прежде, обычно такой терпеливый, он становится истеричным. В интервью Дамиану Петтигрю Дональд Сазерленд скажет о нем: «Тиран, диктатор, дьявол». Не был ли сам Феллини жертвой Казановы? Может быть, он бессознательно завидовал его жизни, полной приключений, его успеху у женщин?

Настоящий Джакомо Казанова родился 2 апреля 1725 года на улице Комеди в Венеции в семье комедиантов. После девяти лет брака его мать осталась вдовой с шестью детьми, а он — старший. «Женщины, полуфеи-полуколдуньи, тайно играли с этим мальчиком: его качали, закутывали в надушенное белье, ласкали, шепча таинственные заклинания. Это было его первым воспоминанием (ему было восемь лет и четыре месяца)», — пишет Жан Мишель Гардер в предисловии к мемуарам Казановы «История моей жизни». В семнадцать лет он становится доктором гражданского и церковного права. Мать хотела, чтобы он стал хотя бы епископом. Он будет мирским аббатом под покровительством сенатора Малипьеро. Сенатор обучит его, как «предаваться авантюрам», чем он вскоре и займется в компании

своего покровителя. Затем в компании прелата он отправится в Калабрию, где вкусит удовольствие картежных игр и распутства. «Я не знаю, был ли я когда-нибудь совершенно честным человеком, но знаю, что чувства, которые я испытывал в юности, были намного более деликатными, чем те, к которым я привык по мере того, как взрослел», — напишет он. Он много путешествовал по Италии, по Европе, добрался до Константинополя, умножая победы над женщинами и интриги. В Риме он посещал свою первую знатную даму, но у маркизы уже был поклонник в лице кардинала. Казанова быстро понял, что если он, еще молодой аббат, хочет добиться достойного места в городе, то должен обхаживать кардинала, а не маркизу. Очень высокий (метр восемьдесят семь), загорелый, стройный, он осознал, что «наряд делает монаха», и меняет сутану на «причудливую белую униформу и голубой камзол с золотыми или серебряными эполетами и шпагой». Затем он заменит шпагу скрипкой, хотя всегда был плохим музыкантом. Однажды вечером, в апреле 1746 года, в Венеции, покидая вечеринку, он спасет жизнь господину де Брагадину, сенатору в красном облачении, напомнившему ему Малипьеро. Сенатор станет его покровителем — отцом, которого он искал всю жизнь. Он пригласит его жить в своем доме, выделит ему слугу, гондолу и десять цехинов в месяц на развлечения. С этих пор Казанова почувствовал себя настолько защищенным, что поверил, будто стал неприкасаемым, не подлежащим критике. Он бесчинствует, кидается в азартные игры и распутство. Он запутался в долгах, ведет все более разнузданную жизнь, настолько несдержан в речах, что вызывает гнев некоторых осмеянных им женщин и многих заурядных, завистливых и невежественных людей. Его распутство, а также изобличение в атеизме, в занятиях магией и хранении запрещенных книг и манускриптов привели к тому, что в 1755 году инквизиция приговорила его к пяти годам заключения. Ему было в ту пору тридцать лет. Но на следующий год ему удалось бежать.

Но Казанова — это не только авантюрист, картежник и соблазнитель. Для просвещенных людей всего мира он — один из самых блистательных умов XVIII века. Прозаик, поэт, памфлетист, драматург, теолог, философ, франкмасон, автор работ по математике, блестящего перевода «Илиады», изобретатель лотереи, финансист, издатель журналов, которые сам редактировал. Порой он выполнял секретные миссии, он человек, берущийся за все, наделенный необычной энергией и безграничной дерзостью. Он встречался с Вольтером, которому заявил в 1760 году: «Вот самый счастливый день в моей жизни. Я

вижу наконец своего мэтра. Уже двадцать лет, месье, как я ваш ученик», и с Моцартом в 1787 году. Он встречался также с сильными мира сего, с некоторыми был даже в дружеских отношениях (Людовиком XV, мадам Помпадур, герцогом Шуазелем, королем Пруссии Фридрихом II, императрицей России Екатериной II, королями Польши Августом II и Августом III и многими другими).

История о прославленном авантюристе, рассказанная Федерико Феллини, начинается с грандиозного карнавала в Венеции. По приглашению аббата Берни, посла Франции в Венеции, Казанова прибывает на гондоле на остров Сан-Бартоло. Дипломат, тайный любитель эротических сцен и распутник, уговаривает его на интимное свидание со своей собственной любовницей, монахиней. А сам будет подсматривать этот сексуальный спектакль через потайное отверстие, замаскированное под глаз рыбы, изображенной на стене. Казанова выполняет свою роль с холодностью и точностью машины, с блеском изображая любовника. Возвращаясь с острова, он попадает в сильнейший шторм, грозящий погубить его. Ветер яростно швыряет гондолу по волнам, когда из мрака ночи появляется черная лодка, которой управляют мужчины в черном облачении. Они арестовывают Казанову. Инквизиция обвиняет его в том, что он занимается черной магией, распутством, что хранит непристойные книги и сам пишет антирелигиозные памфлеты. Заключенный в ужасную тюрьму, откуда никто не может убежать, он снова видит, словно во сне, череду всех женщин, которые принадлежали ему… Но ему все-таки удается осуществить побег благодаря собственной отваге, точности расчета и, конечно же, судьбе. Он может снова обрести удачу и успех, но вынужден покинуть этот город, столь дорогой его сердцу. И Казанова совершает удивительное и невероятное путешествие по Европе. Сначала Париж, город кардинала Мазарини, Расина, Вольтера, где у него будет мучительная и неприятная связь с маркизой д'Урфэ, богатой эксцентричной старухой. Она хочет выведать у него секрет философского камня и просит помочь ей осуществить «великий замысел»: если она забеременеет от него, то в момент смерти трансформируется в мужчину, который будет жить вечно. В ее салоне он встречается с графом Сен-Жерменом, знатоком черной магии, и с высшим светом Парижа. Затем он прибывает в Парму, где встречает свою самую большую любовь, таинственную и жестокую Генриетту, которая внезапно бесследно исчезнет. В Лондоне, после многочисленных злоключений, отчаявшийся Казанова решает утопиться в Темзе. Он войдет в черные бурлящие воды реки, как в тумане появится гигантская женщина в

сопровождении двух карликов. Казанова призывает на помощь, но женщина не слышит его криков. Изображая великаншу, Федерико не использовал никаких трюков. В очередной раз он нашел необыкновенный персонаж: Сандра Элейн Аллен, настоящая великанша, ростом два метра тридцать два сантиметра и весом двести десять килограммов. Хотя женщина не реагировала на крики о помощи, Казанова знал, что именно женщины всегда спасали его из, казалось бы, безвыходных положений. Эта великанша олицетворяет мать, кормилицу, любовницу, желание. Он устремляется за ней и оказывается на ярмарке. Там, как уточняет сценарий, «во мраке выделяется ужасающий силуэт кита, превращенного в чучело. Небольшая лестница, приставленная к открытой пасти, позволяла проникнуть внутрь чудовища. Ярмарочный зазывала-циркач призывал войти внутрь кита: „Это самка кита. Войдите и загляните в ее утробу! Это паутина, шелковая и мягкая, это сердце каждого цветка, это белая сахарная гора, лес, где рыщут волки, печь, сжигающая все, в час, когда придет время, это уста Господа нашего. Из нее появился весь мир и деревья, облака и люди всех рас!“». Войдя с Казановой в чрево кита, мы обнаруживаем мир Феллини: акробаты, лошади, клоуны, мимы, трубачи, качели, тени и свет. Волшебная лампа освещает рисунки, описанные Феллини в сценарии: «Причудливые изображения безобразных женщин, наделенных уродливыми половыми органами: вульвы как пропасти, устрашающих, как Горгоны, дьявольских, улыбающихся с какой-то ужасающей нежностью». Казанова снова увидит великаншу, выступающую с номером армрестлинга. Он попробует сразиться с ней, но будет побежден. Он выяснит, что она тоже венецианка, была продана мужем в бродячий цирк. Вечером он бродит по ярмарке от одного балагана к другому в поисках ее, пока не услышит ее пение, звучащее как меланхоличное пение девушки. Заглянув через щель в барак, он увидит, что она моется в компании со своими карликами в огромнейшем ушате. Так же, как и она, он тоскует по родине. Затем он приезжает в Рим, где папа благосклонно позволит ему поцеловать свой перстень, причем папа одет белым клоуном. А на светском приеме у английского лорда он ввяжется в эротическое состязание — «интеллект против грубой силы», секс-шоу на потеху пресыщенной знати. Он одержит триумфальную победу над кучером (каждый из них будет демонстрировать свое искусство в обладании выбранной им женщиной). Далее он приезжает в Берн, где его ждет очередная любовная авантюра с красавицей Изабеллой, исцелившей его от недуга. В Дрездене он встретится с труппой комедианток, с одной из которых, ненасытной

горбуньей, занимается сексом в окружении остальных нимфоманок. В театре в Дрездене он увидит свою мать, старую и немощную. Он проводит ее до экипажа, который увозит ее домой, но забудет спросить адрес, и они больше никогда не увидятся. Колыбельная Нино Рота сопровождает его во всех путешествиях и наконец приводит в замок графа Вальдштейна в Богемии, где он устроится библиотекарем. Там, уединившись, оскорбляемый слугами, завидующими пережитым им приключениям, он начнет писать на французском языке «Историю моей жизни», мемуары, которые сделают его знаменитым. Он мечтает о Венеции. Он видит себя снова молодым и красивым в своем городе, на льду замерзшей лагуны, собирающимся танцевать с механической куклой.

За несколько дней до Рождества 1975 года Альберто Гримальди, видя, что все бюджетные деньги истрачены, а фильм еще далеко не закончен, прекращает его финансирование, не предупредив Феллини. Федерико возмущен, тяжело переживает этот удар и заявляет в прессе: «Мой фильм уничтожен, я не представляю, как могу его закончить». Гримальди отвечает: «Феллини хуже, чем Аттила». Атмосфера накаляется. Как и в эпоху «Масторны», режиссеру угрожают призвать армию адвокатов. И как это часто случается с Федерико, история повторяется и после нескольких юридических и финансовых споров страсти утихают. В конце января 1976 года режиссер и продюсер заключают мир, и в марте Феллини снова начинает снимать. Ему осталось снять старость Казановы и очень красивую сцену в начале фильма: грандиозный карнавал в Венеции с шестьюстами статистами и огромным деревянным носом корабля, вырезанным в виде женского лица, олицетворяющего Венеру в водах Большого канала.

Съемки, начатые 20 июля 1975 года главным оператором Массимо ди Венанцо, сыном великого Джанни ди Венанцо, завершатся 21 мая 1976 года. За время съемок Дональд Сазерленд сменит сорок костюмов и десять париков, сто двадцать шесть раз ему будут менять грим, триста раз — нос и подбородок. Федерико приступает к монтажу с Руджеро Мастроянни. Это тот момент, когда он оказывается лицом к лицу со своим фильмом и все надо начинать сначала. Ему нужно успокоиться и сосредоточиться, поэтому он отказывается от встреч с друзьями, посетителями и просто любопытными, которых охотно принимал на съемочной площадке. Теперь же ему было необходимо абсолютное уединение со своим монтажером.

«Казанова Федерико Феллини» выйдет на экраны Италии 7 декабря 1976 года, вскоре после «Барри Линдона» Стэнли Кубрика, в котором события и персонажи XVIII века были воспроизведены с необычайной точностью, что наделало много шума. Фильм Феллини был встречен прохладно: мало зрителей, даже горячих поклонников его творчества, и еще меньше откликов в прессе. Все ожидали увидеть Казанову намного более блистательным, к тому же при таких колоссальных затратах — фильм стоил в итоге более восьми миллиардов лир. Все это стало предметом обсуждения в течение долгого времени. Зритель оставался озадаченным, в недоумении. Конечно, сцены, снятые Феллини, были грандиозными, но сам герой разочаровывал. На самом деле каждый, идущий в кино, имел свое собственное представление о Казанове и именно его хотел бы увидеть на экране, но не увидел. За рубежом, когда любопытство было удовлетворено, фильм сошел с экранов. И только в Японии он пользовался огромным успехом. Впрочем, этому способствовало восхваление фильма Акирой Куросавой, которому Федерико показал отдельные сцены во время его визита в Рим в ноябре. В Америке — полный провал, за исключением костюмов Данило Донати, за что ему была присуждена премия «Оскар» в марте 1977 года.

14 января 1977 года Жорж Сименон телеграфировал Федерико из Лозанны:

«Дорогой и неповторимый Феллини. Я восхищен и глубоко тронут Вашим Казановой. Это фреска, наставительная и роскошная одновременно, глубокая интроспекция, если не сказать психоанализ. Этот фильм останется настоящей классикой. Обнимаю Вас с восхищением и любовью».

Три дня спустя он снова прислал телеграмму: «Дорогой Феллини, я понял, что не сказал даже половины того, что думал, в моей телеграмме от субботы. Вы создали выдающийся фильм по своей красоте и глубине. <…> Все грандиозно, все правда, все проникнуто глубокой человечностью. Чем больше я думаю, тем больше убеждаюсь в том, что фильм в конечном итоге абсолютный шедевр…»

В феврале 1977 года по просьбе французской фирмы «Гомон» Сименон взял интервью у Федерико, которое появится в журнале «Экспресс» перед выходом фильма во Франции. Для интервью Федерико приезжал в Лозанну. Хотя они не переставали переписываться, но не видели друг друга со времени показа «Сладкой жизни» на Каннском кинофестивале. Спустя семнадцать

лет их встреча была настоящим событием. Помимо интервью состоялась продолжительная беседа, в ходе которой Сименон приравнял Феллини к самым выдающимся творческим личностям:

«Вам удалось с помощью этой фрески, самой прекрасной в истории кинематографа, осуществить настоящий психоанализ человечества. Вы — „про́клятый поэт“[65], как Вийон и Бодлер, как Ван Гог и Эдгар По. Я называю „про́клятыми поэтами“ всех художников, кто работает больше с подсознанием, чем с рассудком, кто, даже если бы и хотел, не смог бы делать ничего другого, кроме того, что делал. Порой они создавали монстров, но монстров универсальных. Ваш фильм заставляет также вспомнить Гойю, другого „про́клятого поэта“, кто был тем не менее придворным художником. И двор считал его творчество великолепным, тогда как оно было исключительно трагическим. Вы тоже показали двор, Венецию, празднества, пиры и балы. И всюду у вас, как и у Гойи, за смехом стоит смерть».

ТЯЖЕЛЫЕ ГОДЫ

Федерико страдал, работая над «Казановой», гораздо больше, чем во время съемок любого другого фильма, даже такого как «Восемь с половиной». Он так объяснил это в ходе интервью Сименону:

«Я ненавидел этот персонаж, я отказывался встречаться с этим идиотом, но я решил, вопреки этому, сделать фильм. Фильм об экзистенциальной пустоте, о типе, постоянно демонстрирующем себя, но забывшем о том, что такое реальная жизнь. <…> На самом деле это фильм о пустоте творения, о бесплодной пустыне, в какой неизбежно оказывается творец, после того как изо всех сил старался жить только со своими марионетками, не давая проявляться животным инстинктам своего я».

Именно в этом заключается драма самого Федерико. Он не живет; он не решается жить, как и его Казанова, психологически никогда не родившийся. Большой ребенок, нашедший убежище или, скорее, сбежавший в свои фильмы, в мир, создаваемый и бесконечно воссоздаваемый его фантазией. Там он залечивает свои раны, развлекается, развеивает свои тревоги, отворачивается от гнусности мира. Даже когда своим огромным талантом и неиссякаемой фантазией он отправляет некий посыл обществу, для него это все еще игра, тем более увлекательная, что он полностью не осознает грандиозности своего творения. Федерико очень скромен. Никогда он не воспринимал себя как «великого Феллини», еще меньше — как Маэстро. В глубине души он все еще оставался «Патака», как его называли друзья детства, которого успех, «Оскары», международная слава никогда не отклоняли от единственного желания: быть лучшим в своей профессии, что он ставил превыше всего. Когда он не работал над фильмом, жизнь его протекала банально и рутинно. «Казанова» заставил его пробудиться от мечтаний и сновидений, побудил избавиться от качеств, присущих *vitellone* («маменькиным сынкам»), не желающим взрослеть. Но он спрашивал себя: не слишком ли поздно?

«Этот фильм, которому я так сопротивлялся, провел границу не в моей карьере, а в моей жизни. После этого фильма было необходимо, чтобы часть меня изменилась, а именно моя нерешительность, постоянное искушение компромиссами, та часть меня, которая не хотела взрослеть. Было необходимо, чтобы

эта часть наконец умерла. Фильм „Казанова“ для меня — это именно тот случай: „пересечение линии“, сдвиг к последнему этапу жизни. Мне пятьдесят семь, я на пороге шестидесятилетия. Возможно неосознанно, я перенес в этот фильм все свои тревоги, весь страх, с которым не в состоянии справиться».

Создав «Казанову», Федерико продемонстрировал миру свою гениальность, но он очень устал и был подавлен. Он осознал, что постарел. В течение нескольких месяцев переживает тот период опустошенности, который наступает после каждого фильма. Снова испытывает страх, что ему больше нечего сказать. Появившаяся лысина раздражает его необычайно. Он теперь носит большие очки, пополнел, у него появился второй подбородок, а весит он теперь девяносто восемь килограммов. Его мучит бессонница. Как и прежде между двумя фильмами, он снова начинает думать о «Путешествии Масторны», который его преследует уже в течение пятнадцати лет, став своего рода «суеверной причудой, блажью». Он читает и перечитывает рассказ Жоржа Сименона «Когда я был старым» в поисках советов, которые могли бы касаться и его. «Какие покоряющие, утешительные и трогательные совпадения страхов, опасений, размышлений в вашей драгоценной книге», — напишет он своему другу Сименону в письме от 1 сентября 1977 года.

Весной 1978 года он собирается писать с Брунелло Ронди сценарий фильма «Репетиция оркестра», раздумья о музыке, когда неожиданно разыгралась трагедия с Альдо Моро.

16 марта в девять утра депутат Альдо Моро[66], президент Христианско-демократической партии и, без сомнения, будущий президент Итальянской Республики, при выходе из дома был похищен группировкой «Красные бригады», террористической леворадикальной организацией. Эта организация, возникшая вскоре после мая 1968 года, осуществляла нападения на чиновников, полицейских, промышленников, журналистов. «Красные бригады» ставили своей целью создание революционного государства. Во время похищения Альдо Моро пять человек, сопровождавших его, были убиты. Альдо Моро искали тридцать пять тысяч карабинеров и солдат, всюду были расставлены блокпосты. Организация выдвигала политические требования в обмен на его освобождение. Папа Павел VI предлагал себя в заложники вместо Моро. 9 мая, после пятидесяти пяти дней всеобщей тревоги, труп похищенного был обнаружен в багажнике красного «рено», припаркованного на улице Каэтани между штаб-квартирами коммунистической

партии и партии христианских демократов. Эта слепая сила, убившая во имя политики, потрясла итальянское общество.

Эти драматические события дополнили и в некотором смысле «обогатили фильм и придали ему новый уровень прочтения», как признался Феллини в передаче «Музыка в сердце» на телеканале «Антенна-2» 15 марта 1982 года. Федерико, для которого все происходящее — спектакль, а каждый человек — клоун, рассматривал общество как нечто похожее на оркестр. В его сценарии оркестр распадается, становится неуправляемым, даже угрожающим, разрушает собственные ценности, погружается в анархию. Вскоре и музыканты, и их властный дирижер, говорящий с немецким акцентом, оказываются повергнутыми во всеобщий хаос.

Как и в случае с «Дневником режиссера» в 1969 году и «Клоунами» в 1970 году, Феллини предполагал сделать короткий — продолжительностью час десять минут — фильм в виде документальной ленты. Он предложил его РАИ (телерадиокомпания Италии), и его приняли.

Декорации мрачной церкви XIII века созданы Данте Ферретти, который помогал Данило Донати в работе над костюмами для «Рима Феллини». Федерико окружен своей обычной командой. Джузеппе Ротунно за камерой, Нино Рота пишет музыку, на этот раз Федерико попросил его написать музыку заблаговременно, чтобы она послужила своего рода стержнем рассказа. Дирижер — Карло Савина, дающий советы также и актерам немузыкантам. Руджеро Мастроянни — его преданный монтажер. Федерико начинает съемки 22 мая 1978 года и закончит их четыре недели спустя, строго в рамках предоставленного времени и не истратив ни одной лиры сверх предусмотренного бюджета.

Репетиция оркестра происходит в средневековой церкви, переоборудованной в концертный зал. Старый переписчик нот, раскладывающий партитуры, сообщает нам, что здесь захоронены останки трех пап и семерых епископов. Прибывают музыканты. Им сообщают, что репетиция будет записываться бригадой телевидения. Это вызывает оживление, недовольство и даже требование дополнительной оплаты. Музыканты рассаживаются, переругиваются, шутят, болтают без умолку. Затем каждый из них представляет свой инструмент, к которому питает особую нежность, хотя порой и ненавидит, и которому приписывает некую магическую силу, ощущая с ним неразрывную связь. Во время подготовки к фильму Федерико каждый день обедал с

одним из музыкантов, просил его рассказать о своей профессии, своем инструменте, о дирижере. Пианино — неисправимый болтун, имеющий на все свое мнение. У флейты человеческий голос. Тромбон — одинокое создание, как клоун. Виолончель — идеальный и меланхолический друг. Скрипка — необычайно важный инструмент, это мозг и сердце оркестра. Кларнет рассеивает туманы долины реки По. Труба, само мужество и отвага, бросает вызов опасности. Ударные инструменты заявляют, что они единственные в Италии, кто обладает чувством ритма. Гобой претендует на то, что является самым деликатным, самым радостным инструментом… Музыканты оживленно обсуждают, кто будет платить за съемки: телевидение? профсоюз? Очевидно, никто! Телевидение не платит! Музыканты откровенничают друг с другом, делятся своими проблемами, ворчат, критикуют, ссорятся, порой оскорбляют друг друга, недовольные всем и всеми: телевидением, иностранцами, навязанным им дирижером. Когда они наконец начинают играть — это чудовищная какофония. И только арфистка, послушная и преданная, сохраняет спокойствие.

Дирижер с ностальгией вспоминает своего учителя, старые добрые времена, когда дирижера оркестра уважали и чтили. Тогда музыканты были счастливы, когда их похлопывали по пальцам, и каждый концерт был мессой, а дирижер — священником!

— Сегодня мы играем вместе, но нас объединяет только общая ненависть, как в распавшейся семье.

После перерыва стихийный бунт оркестрантов превращается в разгул страстей. Они швыряют комья грязи в портреты великих композиторов, висящие на стенах, а сами стены покрывают надписями.

— Нет музыке власти! Нам не нужен дирижер! Оркестр — это террор! Смерть дирижеру!

На место дирижера водружают гигантский метроном. Но очень скоро гневно опрокидывают и его:

— Смерть метроному! Мы сами выбираем ритм и музыку!

Внезапно конец этому хаосу кладет удар по стене огромного чугунного шара — бригада рабочих сносит старые здания. Стена рушится, шар врывается внутрь зала. Под обломками стены оказалась погребенной обаятельная арфистка Клара, тело ее выносят из зала. Всеобщее оцепенение. И тогда раздается властный голос дирижера:

— Мы музыканты, и мы здесь на репетиции. Каждый должен заняться своим инструментом. Это единственное, что мы можем делать сейчас. Репетиция продолжается! Сосредоточьте внимание

на нотах!

Волей-неволей музыканты начинают играть. Снова вспыхивает перебранка. Дирижер в ярости начинает орать:

— Мы здесь не на футбольном поле!

Фильм завершается гневной тирадой на немецком языке разгневанного дирижера на фоне затемненного экрана.

Закрытый просмотр фильма состоялся 19 октября 1978 года в резиденции президента республики Сандро Пертини, на нем присутствовали также президент совета Джулио Андреотти, председатель палаты депутатов Пьетро Инграо, президент РАИ и другие высокопоставленные лица. Фильм был встречен с энтузиазмом. Некоторые увидели в нем призыв к порядку: чтобы каждый занялся своим делом, другие — дань уважения Альдо Моро. Однако сам Федерико никогда и не помышлял заходить так далеко. Он сказал об этом в письме Сименону от 20 декабря 1978 года:

«…мне казалось, что я не вкладывал в фильм (и никогда не намеревался делать этого) некий смысл, идеи, „символику“, которые вызвали в эти дни такую горячую полемику. Она поддерживается политиками, министрами, журналистами, социологами, профсоюзами и даже бизнесменами… Возня, к которой я не был готов. Это сбивает меня с толку, смущает, раздражает. В конце концов я сбежал на „Чинечитту“, где готовлюсь к съемкам нового фильма — „Город женщин“».

В конце письма Федерико сообщил, что собирается с Джульеттой в Цюрих, чтобы встретить Рождество у их общего друга издателя Даниэля Кила (издательство «Диоген Верлаг»). А по дороге в Цюрих они были бы счастливы заехать к нему на несколько дней… Но письмо, по всей вероятности, «избрало путь через Северный полюс», как выразился Сименон, огорченный несостоявшейся встречей, в своем ответном письме от 8 января 1979 года.

По поводу представления «Репетиции оркестра» публике, как и в случае с «Клоунами», разгорелись споры о первенстве между кинопрокатчиками и телевидением. Появление фильма на экранах кинотеатров задерживалось из-за телерадиокомпании РАИ, которая его финансировала и требовала права первого показа, что, впрочем, могло показаться вполне законным. Но кинопрокатчики предложили крупную сумму. Административный совет РАИ долго колебался. Наконец, при помощи существенного аванса права показа добился итальянский филиал «Гомон», возглавляемый Ренцо Росселлини-младшим. Фильм вышел на

экраны в феврале 1979 года. Несмотря на одобрительные отзывы в прессе, публика, ожидающая увидеть его вскоре по телевизору, не спешила в кинотеатры. Во Франции фильм был показан вне конкурса на Каннском кинофестивале в мае, его встретили продолжительными аплодисментами. На итальянском телевидении он был показан 26 декабря 1979 года.

С конца 1978 года Федерико работает над «Городом женщин». С Бернардино Дзаппони и Брунелло Ронди он вернулся к сценарию «Неизвестной женщины» — истории мужчины, одновременно очарованного и испуганного, для него женщина — всегда тайна. Идея фильма родилась в тот момент, когда шла речь о создании фильма «Любовный дуэт» Феллини с Ингмаром Бергманом. Как обычно, Федерико, приступая к новому фильму, начинает жаловаться. На этот раз он заявляет, что чувствует себя «инертным, опустошенным, словно чужой на проекте». В своей «Большой книге» он записывает кошмар, который не раз видел во сне: он один в открытом море на плоту, окруженном акулами. Снова ему кажется, что он ничего не добьется, он падает духом, приходит в уныние, у него возникает желание бросить все.

Поскольку в письме Сименону от 20 декабря Федерико выразил огорчение по поводу резонанса, вызванного его последним фильмом, тот в ответном письме от 8 января поспешил успокоить своего друга, заявив, что именно «в тех смыслах, о которых он не отдает себе отчета, и заключается творческий дух»: «…Вы творите Вашим подсознанием, и когда, как в настоящем случае, Вы ощущаете себя опустошенным, это, напротив, тот момент, когда настоящая работа происходит внутри Вас. Таким образом, Вы создали и будете продолжать создавать собственную вселенную, которая в первую очередь удивит Вас самого».

Аналогичная ситуация складывалась и во время работы над сценарием «Города женщин». В Италии помимо террора, устроенного «Красными бригадами», после майских событий 1968 года — как и во всей Европе — зародились движения феминисток различного типа, и их активистки были очень обеспокоены содержанием будущего фильма. Разгорелась полемика.

— За или против женщин? Феминист или антифеминист? — хотели знать журналисты.

— Да нет… ничего такого, — отвечал Федерико, — просто развлечение, небольшой спектакль…

Когда Джованни Граццини спросил его, что приходит ему на ум в первую очередь, когда он вспоминает фильм, Федерико

ответил:

«Марчелло! Дорогой блистательный Марчелло, верный, преданный, мудрый друг; друг, какого можно встретить только в рассказах английских писателей. <…> Дружба, которая ничего не требует, ни к чему не обязывает, не ставит никаких условий, не устанавливает никаких правил, никаких границ. Настоящая, прекрасная дружба, построенная на святом взаимном недоверии».

Помимо своих качеств друга Марчелло Мастроянни — идеальный актер для Федерико. Он никогда не стремится узнать, ни что кроется в прошлом персонажа, которого он играет, ни что с ним произойдет. Он с удовольствием узнает это день за днем в процессе съемок, никогда предварительно не читая сценария, словно он и есть этот самый персонаж. Всегда в хорошем настроении, скромный, открытый, он позволяет себя одевать, гримировать, причесывать, не давая советов, не делая замечаний. В общем, это марионетка, одна из тех, что так нравятся Федерико. По поводу своих отношений с актерами Федерико сказал Дамиану Петтигрю: «Марионеткам нравится быть марионетками, если они в руках хорошего кукловода».

Как-то вечером в своей машине Федерико рассказывает Марчелло историю мужчины, который ищет идеальную женщину, но боится когда-нибудь ее найти, так как «найти ее» означает «потерять себя». Закончив рассказ, Федерико замолчал, Марчелло тоже не сказал ни слова. С этого момента было решено, что они будут вместе работать над фильмом «Город женщин».

Мы в поезде между Римом и Флоренцией или между Римом и Римини. Главный герой, не кто иной, как пожилой Снапораз из «Восьми с половиной», выходит из поезда в чистом поле, преследуя загадочную путешественницу. Она увлекает его в место, посещаемое исключительно женщинами, Гранд-отель Мирамар, где происходит конгресс феминисток. Покоренный, увлеченный нескончаемой вереницей женщин, то дружелюбных, то угрожающих, которые забавлялись им, он постепенно становится их пленником. Он попадает в круговорот потрясений, вызванных этими амазонками, революционерками, жестокими, обманщицами, бессердечными. Его охватывают тревога, страх, и теперь он мечтает только об одном: сбежать. Но он запутался. Одна колдунья приглашает его к некому Катцоне, в котором он узнает старого товарища по школе. Старый, отяжелевший, сексуально озабоченный фат живет воспоминаниями о своих победах, храня их как реликвии. Он организовал праздник по поводу своей десятитысячной любовницы[67]. С удивлением,

удовольствием и некоторой ревностью Снапораз находит там свою жену; но его эгоизм берет верх, их взаимное непонимание сохраняется. Продолжая поиски идеальной женщины, он попадает в лабиринт и, наконец, видит на вершине монгольфьера юную девушку — звезду луна-парка, недосягаемую в голубых облаках. Он взбирается в монгольфьер, поднимается, и перед ним появляются, словно миражи, все идеальные женщины, о которых он мечтал. Одна вестница пытается его спасти, но после неудачной попытки расстреливает монгольфьер из автомата. В поезде Снапораз просыпается лицом к лицу с женой. Он немного ошалел от увиденного во сне, но облегченно вздохнул, когда узнал феминистку, террористку, любовницу Катцоне, вестницу, прекрасную путешественницу в хорошеньких соседках по вагону.

10 апреля 1979 года, за три недели до начала съемок, когда Феллини на «Чинечитте» завершал последние подготовительные мероприятия с Данте Ферретти и Джузеппе Ротунно, всех потрясла ужасная новость: Нино Рота внезапно скончался от сердечного приступа. Было три часа дня. Еще вчера Федерико и Нино Рота были вместе на выставке живописи и обсуждали музыку к фильму. Они должны были встретиться этим вечером.

В ходе съемок произошло еще одно печальное событие: 27 июля актер Этторе Манни, исполнитель роли Катцоне, у себя дома, стирая пыль с коллекции огнестрельного оружия, случайно нажал курок револьвера «смит-вессон». Пуля 38-го калибра попала актеру в бедро, разорвав бедренную артерию, что привело к его смерти. Ренцо Росселлини, продюсер из «Гомона», решив добиться страховки, приостановил съемки и распустил команду. Федерико воспользовался перерывом, чтобы с Руджеро Мастроянни смонтировать все, что уже было снято, почти больше половины фильма.

Оставалось снять несколько эпизодов с участием Катцоне, но Федерико захотел переделать эту часть целиком. Однако страховая компания воспротивилась этому. В конце концов решили, что в оставшихся кадрах Катцоне будет снят со спины, а озвучивать его будет другой актер. Но и на этом неприятности не закончились: Марчелло был вынужден приостановить свое участие в съемках, чтобы вылечить загноившийся глаз. Затем настал черед Федерико: 10 октября он упал на съемочной площадке и сломал правую руку, в результате — месяц в гипсе. 29 ноября наконец снимали последнюю сцену с монгольфьером. Затем наступил сложный момент: запись музыки. После нескольких проб с музыкантами, которые оказались неспособными заменить Нино Рота, Федерико обратился к Луису

Энрике Бакалову, аргентинскому композитору, которого очень ценил Нино и много о нем говорил. Музыка была записана под руководством дирижера Джанфранко Плениционо. Он будет управлять оркестром и при записи музыки к следующему фильму Феллини — «И корабль плывет».

«Город женщин» выйдет на экраны 28 марта 1980 года. Он будет не понят публикой, бойкотирован критиками, недоброжелательно встречен прессой: в очередной раз фильм упрекали в том, что он слишком феллиниевский! Огорчение и растерянность в Каннах, где фильм был показан вне конкурса 19 мая 1980 года. Возвращаясь в машине в отель, Федерико скажет, почти как фаталист, сидевшему рядом французскому продюсеру Даниэлю Тоскану дю Плантье: «Как обычно, все прошло очень плохо».

Вопреки тому, что могли говорить некоторые, «Город женщин» не был ни женоненавистническим, ни антифеминистским фильмом. Это фильм о женской таинственности, путешествие на женскую планету. Когда фильм появился на экранах Лозанны и Сименон посмотрел его, он написал своему «дорогому, гигантскому другу Феллини», что вышел из кинотеатра «ошалевший и взволнованный», давая понять, что считает его гением.

ПРОРОЧЕСКИЕ ВИДЕНИЯ

1980-е годы — годы серьезного кризиса итальянского кино. Кинозалы опустели, публика предпочитала телевидение и порнографические кассеты. Продюсеров осталось совсем мало. Федерико постоянно повторяет в интервью, что публика переселилась на другую планету, что это «катастрофа, апокалипсис, крушение». 6 октября 1980 года он написал своему другу Дино Де Лаурентису в Лос-Анджелес: «Ты знаешь, что люди больше не ходят в кино? Нет больше зрителей, я не знаю, куда они ушли. Нет ли их у тебя? Если это так, посоветуй им приходить время от времени в наши кинотеатры…» Дино Де Лаурентис, необычайно любящий Федерико, готов сделать все, чтобы он приехал работать в Америку. Но вдали от своей улицы Маргутта, своего бара «Канова», площади дель Пополо, ресторана «Чезарина», улиц Пьемонте, де ля Веккиа Пинета, ресторана в Остии, который он особенно любит, и даже вдали от улицы Венето, которую он не очень любит, Федерико почувствовал бы себя утратившим связь с родиной, оторванным от нее. Официанты, продавцы роз, именующие его Маэстро, красивые старые римляне, гладиаторы для туристов у Колизея, невозмутимые швейцарские гвардейцы, охраняющие Ватикан, но особенно столь любимая им атмосфера «Чинечитты» — всего этого так не хватало бы ему там. Ехать в Америку теперь, в шестьдесят лет, когда ему так хорошо в Риме, казалось абсурдом. Об этом же свидетельствует эссеист Пьетро Читати в статье, появившейся в журнале «Республика» 1 ноября 2003 года:

«Он не любил путешествовать, ездить в Голливуд, Париж или Токио. Все чуждое наводило на него скуку. Покинуть улицу Маргутта в восемь утра, пройтись по улице дель Бабуино, разглядывая витрины издателя Фельтринелли, встретить на площади дель Пополо первые лучи солнца, присесть в баре „Канова“ и заказать кофе, поболтать с официантом или шофером такси, позвонить… Все это казалось ему намного более интересным, чем исследование Тибета или Атлантиды».

И все же поездка в Америку стала реальностью, когда, устав от административных хлопот, инертности чиновников и несостоявшихся проектов, Федерико предложил одной американской компании сделать портрет Америки — «ребяческий, грубый, жесткий, но симпатичный», изобразив день в Диснейленде. Ему нужно было провести три месяца в

Соединенных Штатах, чтобы окончательно проработать идею проекта. Но уже к концу первой недели он понял, что с него достаточно. Кроме того, он получил известие, что состояние здоровья его матери ухудшилось. И он решает вернуться.

В Риме Федерико вместе с Тонино Гуэррой стал работать над небольшим сценарием, который они быстро написали летом 1979 года. Однажды на «Чинечитте», когда они работали, сидя друг против друга, Федерико неожиданно спросил:

— О чем ты думаешь?

— Мне вспомнилась церемония развеяния праха Марии Каллас в Эгейском море прошлой весной.

«И корабль плывет». Начало фильма — в манере документальной ленты новостей в эпоху немого кино. В июле 1914 года в порту Неаполя, «такого, каким он выглядит на пожелтевших фотографиях начала века», роскошный лайнер «Глория Н.» отплывает в круиз. Журналист-репортер представляет изысканную публику на борту корабля. Это оперные певцы, музыканты, аристократы, друзья и страстные поклонники знаменитой певицы Эдмеа Тетуа. Все они сопровождают прах оперной дивы, который, согласно ее завещанию, собираются развеять над морем вблизи острова, где она родилась. Постепенно немой фильм становится звуковым, черно-белый — цветным. На борту корабля — красавица-сопрано, пытающаяся узнать секреты своей умершей соперницы, русский певец, гипнотизирующий женщин своим удивительным басом, актер, которого возбуждают матросы экипажа. Среди пассажиров — английский барон и его супруга-нимфоманка, великий герцог Пруссии со своей слепой сестрой-принцессой и их свита, адепты оккультизма, а в трюме — носорог. Во время плавания на борт лайнера по телеграфу передана новость: в Сараеве студент-серб убил эрцгерцога Фердинанда и эрцгерцогиню Софью. Через несколько дней капитан принимает на борт терпящих крушение сербов, бежавших из страны, захваченной Австрией после покушения. Но великий герцог и его свита подозревают, что эти сербы — анархисты… Австро-венгерский броненосец подходит к «Глории Н.» и требует выдачи сербских террористов. Капитан сначала пытался сопротивляться, но в конце концов заставляет сербов пересесть в шлюпки. При приближении к броненосцу один из сербов бросает в него самодельную бомбу, на что военный корабль отвечает канонадой. Поврежденная снарядом «Глория Н.» начинает тонуть, в то время как пассажиры, увлеченные обрядом развеяния праха, исполняют хор из «Аиды» Верди. Фильм заканчивается кадрами со шлюпкой, в которой находятся

журналист и носорог, уцелевшие при кораблекрушении.

В течение трех лет говорили о том, чтобы сделать фильм: эйфория. Затем перестали это обсуждать: разочарование. Наконец, снова заговорили о том, чтобы сделать из него другой фильм. Федерико уже перестал надеяться, что его корабль поплывет, когда было решено сделать фильм совместного производства компаний «Гомон» и «Фильм-А2», филиала телеканала «Антенна-2», продюсеры Франко Кристальди и Даниэль Тоскана дю Плантье. Это позволило Феллини 15 ноября 1982 года наконец-то «поднять якорь». Декорации создавал Данте Ферретти, скрупулезно воспроизводя на основании сотен документов и фотографий трюм, машинное отделение, кабины, мостики, коридоры, ресторан, где на стенах висели картины Ринальдо Геленга и его сына Джулиано, представляющие пейзажи Лондона, Парижа, Венеции, Каира, Рима. «Глория Н.» плыла по водам «Чинечитты» до 17 марта 1983 года. Чтобы имитировать качку, зал ресторана на корабле раскачивали с помощью специального гидромеханического устройства. Вода, выбрасываемая насосом, создавала иллюзию бушующего моря. Но иногда Федерико снимал и настоящее море, порой в течение всего дня.

Феллини как-то сказал:

«Фильм имеет особое хроматическое решение: красные, голубые, зеленые тона теряют свою агрессивность, чтобы передать воспоминания в приглушенных тонах.

<…> фильм представляется как завещание кино. Фильм о кино, о том, что оно изображает: реальность, которая хотела свидетельствовать о другой реальности, но оказалась слишком далека от нее…»

Премьера состоялась на XL Венецианском кинофестивале 10 сентября 1983 года. Мгновенный успех, пресса единодушна, многочисленные отклики, интервью и репортажи. Все говорят о шедевре. С таким же энтузиазмом встретили фильм в Париже в январе 1984 года. В Америке, напротив, прием был более прохладный.

Пятнадцать дней спустя после триумфа в Венеции городские власти Римини организуют День Феллини по случаю выхода фильма. 25 сентября Гранд-отель, празднично освещенный, сверкал, словно океанский лайнер «Рекс» в «Амаркорде». Там собралось более полутора тысяч приглашенных, телевизионные камеры вели трансляцию. Муниципальная администрация торжественно вручила Федерико и Джульетте ключи от домика в порту и пожелала им долго наслаждаться этим подарком родного города своему блудному сыну. Феллини, растроганные, горячо

поблагодарили за этот жест. Вскоре они узнают, что домик практически развалился и, более того, он все еще принадлежит бывшему владельцу, который пока получил только задаток. Так как к тому же не было соответствующего решения общины, то не нашлось никого, кто выплатил бы остаток стоимости. Этот неприятный случай очень огорчил Федерико.

21 декабря на экраны выйдет популярная комедия «Шофер такси», режиссером и исполнителем главной роли которой был Альберто Сорди. В этой комедии Федерико согласился сыграть самого себя.

Феллини считает, что если зритель не идет больше в кинотеатры, то это обусловлено до какой-то степени ленью, но еще и тем, как кинопрокатчики осуществляют демонстрацию фильмов. Раньше были большие просторные залы, перед показом фильма — кинохроника или развлекательные программы, выступления артистов, аттракционы, а затем антракт. Теперь же все увеличивается число маленьких кинозалов с экранами, ненамного больше экрана телевизора. Тогда зачем испытывать неудобства — стоять в очереди в кассу, а затем набиваться в маленький, тесный зал и платить за то, что несколько месяцев спустя можно будет увидеть по телевизору в уютной домашней обстановке? Под влиянием телевидения зритель перестал быть тем, кто приходил в кинотеатр помечтать, он превратился в потребителя, который покупает. А фильм перестал быть произведением художника, создающего его с любовью, трудом и терпением. Теперь это продукт потребления, создаваемый экспертами по маркетингу.

Пророческий мечтатель этого мира, который рушится и может исчезнуть в любой момент, Федерико пытается бороться. У него грубая кожа, как у носорога. Он сможет противостоять пушечным ядрам и будет продолжать выступать свидетелем.

В июне 1984 года Федерико, Тонино Гуэрра и Туллио Пинелли работали над сценарием фильма, который станет одновременно саркастической картиной телевидения и ностальгическим воспоминанием о спектаклях, предшествовавших прежде показу фильмов. Неожиданно компания «Кампари» предложила ему создать рекламный клип под названием «О, какой прекрасный пейзаж». В купе поезда мужчина (Виктор Полетти, тенор в фильме «И корабль плывет») и молодая блондинка сидят друг против друга. У нее в руках пульт дистанционного управления, которым она лихорадочно меняет изображения на экране. Эти пейзажи, один прекраснее другого,

по-видимому, раздражают ее, и она швыряет пульт на пол. Ее попутчик поднимает его и нажимает очередную кнопку — на экране появляется площадь Чудес в Пизе. В центре площади — гигантская бутылка «Кампари», не уступающая по высоте Пизанской башне. В течение одной минуты и под предлогом восхваления достоинств знаменитого аперитива Феллини удалось показать напряженные взаимоотношения этой пары, отсутствие взаимопонимания, равнодушие к природе и пагубное влияние телевидения.

27 сентября после продолжительной болезни ушла из жизни мать Федерико. Она умерла в Римини в возрасте восьмидесяти восьми лет. В октябре в Риме Феллини встречает южноамериканского этнолога и писателя Карлоса Кастанеду, с которым давно мечтал познакомиться. Кастанеда покорил его рассказами о шаманских обрядах, в которых он участвовал в Мексике, о старом колдуне яки. Когда Федерико читал его книги «Уроки колдуна» и «Путешествие в Икстлан», автор показался ему замечательным, окруженным ореолом тайны, обаятельным, как Рол. Но когда Федерико с ним наконец познакомился, то был несколько разочарован: шестидесятилетний, довольно обыкновенный, без харизмы, добродушный человек. Несмотря на это, они прониклись взаимной симпатией. В ходе обеда в ресторане «Чезарина» совместно с Марчелло Мастроянни они обсуждали проект фильма по мотивам книг Кастанеды, который в виде исключения Федерико был готов снимать вдали от Рима. Они договорились встретиться в Лос-Анджелесе, чтобы вместе выбрать места для съемок в Мексике. В конце обеда Кастанеда предупредил Феллини: в Мексике он не должен пробовать кактус пейотль, вызывающий галлюцинации.

Альберто Гримальди, продюсер фильма «Джинджер и Фред», который готовили к съемкам, согласился купить права на книги Кастанеды и финансировать поездку в Лос-Анджелес, а также и будущий фильм. Федерико был вдохновлен своим американским проектом, который на этот раз его действительно заинтересовал. Он мысленно уже представил себе основные сюжетные линии: кинематографист, восхищенный рассказами латиноамериканского исследователя о героях и магических обрядах древних цивилизаций на территории Колумбии, решил совершить вместе с ним путешествие по местам, где происходили эти истории, и создать фильм. Туллио Пинелли завершит работу над сценарием. Но в настоящее время нужно полностью сосредоточиться на фильме «Джинджер и Фред». Этот фильм — совместное итало-французское производство компаний «Фильмс Ариан», «Франс-3» и первого канала итальянского РИА «Уно».

Общий бюджет фильма — девять миллиардов лир.

12 февраля 1985 года на огромной телевизионной площадке, воссозданной Данте Ферретти в 5-м павильоне «Чинечитты», Федерико отдает первую команду «мотор!». Итальянская пресса одобрительно отзывалась о работе над фильмом еще и потому, что Джульетта Мазина, после «Джульетты и духов» не снимавшаяся в картинах своего мужа уже более двадцати лет, исполняла главную женскую роль (Джинджер) с Марчелло Мастроянни в роли Фреда. Джузеппе Ротунно был занят в Голливуде на производстве дорогостоящего фильма Дино Де Лаурентиса «Калидор: легенда талисмана» (режиссер Ричард Флейшер) с Арнольдом Шварценеггером, поэтому Федерико пригласил Тонино Делли Колли, другого знаменитого итальянского кинооператора, известного по фильмам Пазолини и Серджо Леоне. Музыка к фильму будет написана и аранжирована Никола Пьовани, пианистом, композитором и дирижером, который получит за фильм «Джинджер и Фред» премию «Давид ди Донателло»[68].

Отдавая должное замечательной паре американских танцоров — Джинджер Роджерс и Фреду Астеру, фильм с ностальгией воспроизводит исчезнувшие теперь выступления, предшествовавшие прежде показу фильмов в зрительных залах. Амелия Бонетти (Джульетта Мазина) и Пиппо Боттичелла (Марчелло Мастроянни), бывшие танцоры, знаменитые своей имитацией Фреда Астера и Джинджер Роджерс, снова встречаются после долгого перерыва на площадке телевидения, чтобы участвовать в рождественской программе «Вот они!». Ведущий этой программы (Франко Фабрици), по замыслу Феллини, представлял пародию на популярного итальянского ведущего передач о варьете, пошлых и глупых. Бывшие знаменитые танцоры, связанные прежде совместной работой и некоторой нежностью, уйдя на пенсию, стали чужими друг другу. Он — бедный пенсионер, любящий выпить, влачил жалкое существование, продавая энциклопедии в рассрочку. Она — мелкая буржуа, все еще элегантная и обаятельная. Они оказались вовлечены в коллективную истерию грандиозной развлекательной рождественской программы. Программа прерывалась рекламными роликами, единственной целью которых было убедить телезрителя приобрести как можно больше товаров, совершенно бесполезных и ненужных. Рядом с ними на телевизионной площадке целая галерея эксцентричных персонажей: монах, совершающий левитацию во время молитвы перед алтарем, престарелый вице-адмирал, трансвестит, депутат,

мафиози, лилипуты, корова с восемнадцатью сосцами, изобретатель съедобных плавок, двойники певцов, актеров, политиков, финансистов. Настоящий человеческий зверинец, для которого Данило Донати приобрел более тысячи костюмов. Гвоздем программы должна стать пара танцоров, исполняющих степ, их старый номер на музыку Ирвинга Берлина. Но когда они начали танцевать, неожиданно отключилось электричество. Фред захотел сбежать, но Джинджер его удержала. Когда на площадке снова засветили прожектора, они успешно завершили свой номер, зал тепло аплодировал им, но организаторы тут же забыли о них. Счастливые и взволнованные, они расстаются на станции Термини, пообещав друг другу встретиться вновь, но верили ли они в это на самом деле?

В журнале «Европео» от 7 декабря 1985 года было опубликовано высказывание Феллини: «Эти телевизионные каналы недостойны существования». Он имел в виду, естественно, частные каналы, которые быстро множились с конца 1970-х годов. Они засоряли итальянские телеэкраны удручающими программами, без колебаний прерывали авторские фильмы многочисленными рекламами и превращали телезрителя в кретина. Они доходили до того, что могли подтолкнуть семьи бедняков заниматься стриптизом в их программах, чтобы заработать на приобретение мебели.

Завершив съемки, Федерико занялся монтажом с Руджеро Мастроянни. Это будет последний монтаж фильма, в котором участвовал Феллини. Во время озвучивания фильма Федерико был вынужден прервать работу в связи с поездкой в Нью-Йорк. 10 июня после двухчасовой демонстрации отрывков из его фильмов Феллини трогательно представил своих главных актеров, включая Альберто Сорди, Дональда Сазерленда, Анук Эме. Затем состоялось награждение Федерико почетным призом Общества кино Линкольн-центра за вклад в киноискусство.

15 июля Сименон написал ему из Лозанны:

> «Мой дорогой Феллини!
>
> Меня попросили присоединить мой слабый голос к многочисленным голосам, в том числе и официальным, от Линкольн-центра в Нью-Йорке до Венеции и всего мира, признавшим, наконец, твою гениальность. Я не очень люблю это слово, так как оно слишком расплывчато и служит слишком многим. Что касается моей скромной персоны, когда меня спросили бы, что такое творец (вот настоящее слово!), я ответил бы, не

колеблясь:

— Посмотрите Феллини.

Так как ты — прототип творцов. Ты никогда не имитировал никого. Ты не следовал никакой моде. <… > Будь уверен в моей давнишней и преданной любви и моем восхищении. Я присоединяюсь к толпе тех, кто окружает тебя, чтобы по-братски обнять тебя.

Жорж Сименон».

6 сентября на торжественном закрытии Венецианского кинофестиваля Феллини был удостоен «Золотого льва» за вклад в киноискусство. Эти награды и почести начали тяготить Федерико. Обычно столько чести оказывают старикам. К тому же Феллини задавался вопросом, сможет ли он разместить все эти трофеи в своей новой квартире на улице Маргутта, которая намного меньше предыдущей. Но Федерико не расслабляется и продолжает напряженно работать. Еще перед выходом фильма «Джинджер и Фред», запланированным на конец года, он пускается в мексиканскую авантюру.

И все же перед отъездом, чтобы доставить удовольствие своему другу, фабриканту макаронных изделий Пьетро Барилла, он соглашается сделать рекламный клип нового сорта макарон. Действие происходит в большом ресторане: метрдотель и весь его отряд официантов расхваливают наиболее изысканные блюда своей кухни даме из высшего общества. Она с очаровательной улыбкой отказывается и заказывает: «Только Ригатони!»

В октябре Федерико встречается с Карлосом Кастанедой в Лос-Анджелесе. С этого момента реальность и фантастика смешиваются. В сопровождении итальянского журналиста Жан-Мари, который, кажется, существует только в сценарии, но с реальным сыном Альберто Гримальди, Джеральдо, и его американской подружкой Сибил Федерико Феллини, олицетворяющий в то же время кинематографиста из сценария, готовится к путешествию с Кастанедой. Сразу начинают происходить какие-то странные события: записки неизвестного происхождения, странные телефонные звонки и, наконец, самое загадочное — накануне отъезда исчезает антрополог. Связаться с ним не смогли, и маленькая группа решает больше его не ждать. Более того, в последний момент два загадочных исполнителя главных ролей присоединяются к путешествию: некий профессор Тобиа, специалист по доколумбовым цивилизациям, чье имя напоминает о библейском охотнике на демонов, и красивая девушка, наделенная способностями экстрасенса, по имени Элен.

А между тем в реальности Джеральдо Гримальди и Сибил, поссорившись, покидают группу путешественников. Четыре персонажа сценария — кинематографист, журналист, профессор и молодая девушка — прибывают к пирамиде Чичен-Ица на полуострове Юкатан, где майя практиковали человеческие жертвоприношения. Затем телефонный звонок неизвестного приглашает их приехать в Тулум, на сто километров южнее, чтобы сфотографировать, но только один раз, руины древнего храма Спускающегося бога.

Как и Чичен-Ица, Тулум — очень красивое место, где сохранились остатки цивилизации майя. Тулум возвышается на гребне скалы, нависшей над Карибским морем. На фасаде главного храма — три ниши с богами майя. В центральной нише — симпатичный маленький крылатый бог — бог-пчела, изображенный головой вниз, словно ныряющий с Неба на Землю. Та же скульптура находится над дверью маленького храма, примыкающего к главному и полностью посвященного этому богу, откуда и название — храм Спускающегося бога.

В ходе дальнейшего странствия путешественники встретились с индейским колдуном доном Мигелем, образ которого полностью совпадает с описанным в книгах Кастанеды старым колдуном яки. После шаманского обряда путешественники в течение всей ночи подвергались галлюцинациям — то ужасающим, то чудесным. По возвращении в Лос-Анджелес четыре персонажа расстались в какой-то растерянности от совершенного путешествия, но постепенно они успокоились. Единственное, что у них осталось после этого путешествия в качестве сувенира, — маленькая пожелтевшая фотография руин храма. Через несколько минут после взлета самолета, увозящего кинематографиста и Жан-Мари в Италию, на экране появились титры с названием фильма: «Путешествие в Тулум».

А в реальности Федерико улетал в Рим, так и не увидевшись с Кастанедой, но был уверен, что вскоре получит от него известия. Однако Кастанеда так и не объявился. Федерико просто не знал, что думать. Запутавшись между реальным и фантастическим, он осознает, что не может подчинить себе собственный сюжет, и отказывается от фильма:

«У меня было ощущение, что фильм не складывается, несмотря на поддержку Пинелли, всегда способного построить сюжет. У меня были сомнения мастера: можно ли построить жилой дом с третьего до пятого этажа? В общем, в очередной раз я обнаружил, что восприятие художника сильно отличается от восприятия простого наблюдателя. Реальность искусства намного

взыскательнее, чем реальность чувств. Таким образом, „Путешествие в Тулум“ завершает свой путь в компании с „Масторной“».

15 декабря 1985 года фильм «Джинджер и Фред» был показан президенту Итальянской Республики Франческо Коссиге, пригласившему весь цвет культурного и политического Рима в Куринал. Через день депутат Джулио Андреотти написал восторженный отзыв в газете «Коррьере делла сера».

В Париже фильм был показан во дворце Шайо 13 января 1986 года в присутствии Джульетты Мазины и Марчелло Мастроянни. Федерико, который все больше не терпел церемонии, отказался поехать. Успех был значительным. Газеты писали, что Феллини в лучшей форме. В Италии триумфальный показ фильма начался 21 января в театре Систина. Итальянская пресса единодушно писала о выдающемся фильме. В Америке «Таймс», «Верайети», «Ньюсуик» назвали фильм большим культурным событием. 14 февраля — очередной триумф на кинофестивале в Берлине. По всему миру фильм был встречен с восторгом. Единственная недовольная нота прозвучала в голосе Джинджер Роджерс, которая почувствовала себя обойденной и затеяла процесс; разумеется, это была бесплодная попытка.

В мае 1986 года Федерико предлагает «Путешествие в Тулум» в шести эпизодах газете «Коррьере делла сера». После публикации двух первых эпизодов у Феллини раздался телефонный звонок, и незнакомый голос настойчиво посоветовал ему уточнить, происходили ли описанные события на самом деле. Он последовал совету, утверждая: «Путешествие и таинственное приключение, явившееся источником этой истории, свободно адаптированные и переделанные в кинематографический сюжет с помощью Туллио Пинелли, действительно имели место».

Туллио Кезич рассказывает, что в 1988 году, когда Феллини захотел сделать вместе с известным рисовальщиком Мило Манара комикс «Путешествие в Тулум» на основе своих собственных рисунков и включить в него персонаж Кастанеды, снова раздались таинственные звонки. Почти угрожающий мужской голос призывал его «отказаться от этого намерения и исключить появление Кастанеды…». Когда персонаж Кастанеды был стерт, телефонные звонки прекратились.

После смерти Кастанеды в 1998 году появились работы многочисленных авторов, утверждавших, что Кастанеда говорил много неправды о своей жизни. Он был виртуозным мистификатором, способным убедить других, что увиденное ими во сне происходило на самом деле. В конце жизни он разработал

метод персонального усовершенствования, состоявший в том, чтобы осуществлять магические пассы. Он обучал этому методу на своих семинарах за очень высокую плату.

Был ли Федерико жертвой его манипулирования? Затронул ли какую-то секту? А может быть, он все это придумал?

В августе 1986 года Феллини продолжает ряд своих короткометражных фильмов для телевидения. После «Дневника режиссера», «Клоунов», «Репетиции оркестра» он начинает работать над «Интервью». Это первая из трех короткометражек для телевидения. Две другие предполагалось посвятить соответственно кинотеатру «Фульгор» в Римини и опере, но они так никогда и не будут созданы.

Феллини всегда испытывал страх перед интервью. Он чувствует себя неловко, они приводят его в ужас, неоднократно заявлял он. И если он решил показать себя в «Интервью», то, разумеется, именно для того, чтобы дать ответы на множество вопросов. Он продемонстрировал, как он работает, вникая во все детали, будь то декорации, костюмы или кастинг… Все это он делал без самолюбования, просто, с некоторой долей ностальгии, не лишенной трезвого взгляда, даже с самоиронией, особенно когда изображал свои первые шаги в кинематографе. Результат: бесценный подарок, демонстрирующий его манеру работать, забавный автопортрет, сердечная признательность всем мастерам и техническим работникам, окружавшим его, дань уважения «Чинечитте», отмечающей свой полувековой юбилей, и особое выражение признательности Нино Рота, как отмечено в титрах фильма.

Сценарий родился из диалога Федерико со своим сотрудником и другом Джанфранко Анжелуччи. Феллини — в своей роли режиссера в ходе подготовки к съемкам фильма, который он всегда мечтал сделать: по мотивам романа Франца Кафки «Америка». Он соглашается ответить на вопросы команды японского телевидения, прибывшей взять у него интервью. Улыбающиеся и любопытные японцы хотят знать все. Федерико знакомит восхищенных гостей со своим «домом»: они осматривают павильоны, кабинеты, мастерские, гримерные. Им представляют художников, электриков, помощников, сотрудницу фильмотеки «Чинечитты».

Для них — и для нас — под музыку Нино Рота, сопровождающую весь фильм, Федерико вспоминает свои первые шаги молодого журналиста, в 1940 году получившего от главного редактора задание взять интервью у кинозвезды. Он вспоминает свою неловкость, смятение, переживания, когда на маленьком

голубом трамвае направляется от остановки Термини на «Чинечитту». Во время поездки он с интересом рассматривает виды за окном и своих попутчиков, среди которых был и высокомерный руководитель фашистской организации в черной униформе, на остановках в пригородах Рима крестьяне предлагают пассажирам виноград. Затем, по мере приближения к зданиям кинокомпании, он увидит персонажей античного Рима, слонов Римской империи, индейцев из американских вестернов, съемочную площадку с истеричным режиссером. Федерико, рассказывая о прошлом, развлекается так же, как и его аудитория. После ложной тревоги о бомбе в мастерских архитектора, рядом с павильоном, появляется Марчелло Мастроянни в голубом фраке мага Мандраке для съемки рекламного видеоклипа. Неожиданно Федерико увлекает японцев, свою техническую команду, молодого журналиста, каким он был сорок лет назад, и Марчелло Мастроянни в гости к всегда прекрасной Аните Экберг, живущей в компании с большими сторожевыми собаками на роскошной вилле в окрестностях Рима. Там, по мановению волшебной палочки мага Мандраке — Мастроянни, возникают картины из «Сладкой жизни»: ночной клуб у терм Каракаллы, купание в фонтане Треви. Волнение, ностальгия, улыбки.

— Ты всегда самая красивая, Анита, — шепчет он, в то время как она утирает слезы.

Когда все возвращаются на «Чинечитту», съемки фильма «Америка» приостановлены из-за сильной грозы. Все прячутся в укрытие и там проводят ночь. На рассвете следующего дня проливной дождь наконец прекращается. Исполнительный продюсер Пьетро Нотарианни осторожно будит членов группы, сообщая шепотом: «Я думаю, они собираются атаковать, вон они, они появились». Серое небо над «Чинечиттой» утыкано армией угрожающих телевизионных антенн. Индейцы, вооруженные этими антеннами как дротиками, обрушиваются на последнюю цитадель кинематографа. «Фильм должен закончиться здесь или, вернее, уже закончился», — звучит голос Федерико. Группа начинает расходиться. Счастливого Рождества! Съемки продолжались до 24 декабря 1986 года.

Фильм, снятый оператором Тонино Делли Колли (декорации и костюмы Данило Донати), был рассчитан сначала на один час пять минут, но в результате съемок оказался длиннее на сорок минут. Первоначальный бюджет был также сильно превышен. И в очередной раз сопродюсеры «Альош Филмс», РАИ «Уно» и «Чинечитты» обсуждают, где будет премьера фильма: в кинотеатрах или на телевидении? Приняли решение в пользу

кино, и премьера состоялась 18 мая 1987 года на внеконкурсном показе накануне закрытия XL Каннского кинофестиваля. И снова такой триумф, что жюри, возглавляемое Ивом Монтаном, решает присудить Феллини специальный приз. Но на следующий день после показа Федерико уже покинул Канны. Поэтому представитель «Альош Филмс», продюсер Ибрагим Мусса, за него получит приз, названный «призом 40-й годовщины Международного кинофестиваля». В июле на XV Московском международном кинофестивале, председателем жюри которого был Роберт Де Ниро, фильм был удостоен Главного приза.

ПОСЛЕДНИЙ ФИЛЬМ

После «Интервью» Федерико находился в том состоянии растерянности, какое неотвратимо преследовало его после каждого фильма. Он работает над прекрасной книгой, иллюстрированной фотографиями, документами и рисунками, подобранными Джанфранко Анжелуччи. Книга выйдет в ноябре 1988 года в миланском издательстве Арнольдо Мондадори под названием «Один режиссер на „Чинечитте“». Это история «Чинечитты», где он делится воспоминаниями, рассказывает о встречах, событиях и своей каждодневной жизни в своем «доме». Переведенная на французский Жаклин Риссе, книга с фотографиями, репродукциями рисунков Феллини и афишами его фильмов будет опубликована во Франции в 1989 году под названием «Чинечитта Федерико Феллини». Во время долгих бессонных ночей он читал роман Эрманно Кавaццони. Роман пробудил в нем желание вернуться к одной старой мечте: рассказать о секретах природы в картинках. На самом деле роман только реактивировал его старый проект — создать фильм о «сельской местности и крестьянах; о сельской местности, увиденной по-другому, как неизвестный мир, населенный мифами и легендами».

«…Фильм, даже если он очень сложный для воплощения и требует большого количества времени, может уместиться в ощущение, в нюанс, в предвкушение: это может быть луч света, звук… аромат, дрожание листочка… „Голос луны“ представляется очень расплывчато… Но из романа я взял только некую вибрацию, намек, замысел… Кино должно, при всех художественных формах и приемах, быть очень похожим на жизнь…»

Федерико любит культивировать случайные знаки. С первых страниц он был удивлен и очарован сходством романа с его собственными тревогами, ощущениями и впечатлениями: расцветание цветка, шелест листьев, ветер, солнце, гроза, дождь, журчание воды в источнике. Объекты созерцания и суеверий с тех пор, как существует мир, теряются теперь в шуме голосов и безрассудстве общества, впавшего в заблуждение. Для большинства людей мир прекрасен такой, какой он есть, шумный, беспорядочный, с гротескными небоскребами, конкурсами красоты, лесами телевизионных антенн на крышах, способных уловить любое сообщение, пришедшее издалека, рекламирующее неизвестно что. Люди добрались и до Луны, они насилуют ее…

Но для крестьян, бродяг, поэтов и безумцев она сохраняет свою тайну. Несколько дней спустя Федерико приглашает автора романа к сотрудничеству в написании сценария.

Эрманно Кавaццони, родившийся в 1947 году, живет в Болонье, где занимает должность профессора в университете. «Поэма о лунатиках» — его первый роман. Растроганный, польщенный и обрадованный интересом Феллини к тому, каким он видит сельский мир, автор романа с готовностью согласился участвовать в редактировании диалогов.

Сначала Федерико задумал снимать простой фильм без дорогостоящих декораций, в сдержанных тонах долины По, в местах, где происходят события, описанные Кавaццони. Как обычно, он предварительно знакомится с деревнями в этом регионе в сопровождении Туллио Пинелли, беседует с крестьянами в долине реки, выслушивает их рассказы, знакомится с их традициями, их верой, их образом жизни. Но, вернувшись в Рим, он ощутил какое-то сомнение и изменил намерения. Чтобы дать волю своей творческой активности, ему нужно на самом деле воссоздать эти места. И он поручает Данте Ферретти построить согласно его указаниям целую деревню с площадью, магазинами, кафе, церковью, кладбищем. Но на этот раз Федерико покидает «Чинечитту», окруженную уродливыми зданиями из бетона, и обосновывается на территории старых павильонов «Диночитты». Продюсеры, Марио Чекки Гори и его сын Витторио, стоически переносят монтаж декораций деревни. В конце концов ее сооружение обойдется в пятнадцать миллиардов лир, свою лепту в эту огромную сумму внесут также РАИ и «Фильмс-А2».

На роли двух главных лунатиков Феллини приглашает очень популярных в то время комических актеров. Роберто Бениньи — восторженный Пиноккио, бестактный и хвастливый. Паоло Вилладжо с циничным, едким юмором, под маской своего персонажа Фантоцци, комичного служащего, угодливого и закомплексованного, беспощадно высмеивающий своих современников.

История начинается ночью в полнолуние в сельской местности. Иво Сальвини (Роберто Бениньи), простодушный мечтатель, поэт, проверяет колодцы и слышит голос, зовущий его. Это голос луны. Кажется, что голос звучит из колодца. В романе журчание воды в колодце замечают только бродяги и сумасшедшие. Иво, в некоторой степени и бродяга, и ненормальный, отправляется вслед за небольшой группой мужчин. И становится свидетелем стриптиза одной пышнотелой крестьянки. Ее племянник грубо обойдется с Иво, потому что в

отличие от остальных он не платил за это зрелище. Затем, предаваясь мечтам, Иво бродит повсюду. Жители деревни — тоже лунатики, охваченные безумием, замкнулись в себе, стали чужими друг другу. Гертруда снабжает продуктами своего мужа, гобоиста, жертву проклятия, заставившего его жить в нише на кладбище. Иммигранты из третьего мира продают безделушки на тротуарах. Японцы с фотоаппаратами делают снимки магазинов и памятников. Экс-префект Гоннелла (Паоло Вилладжо), параноик, ставший клошаром, нанимает Иво в качестве помощника, чтобы расстроить заговор, направленный, как он считает, против него. Молодежь неистово вихляет бедрами на дискотеках под оглушительные звуки музыки. Иво влюблен в блондинку Альдину с молочно-белой кожей, которую считает реинкарнацией луны. Он проникает в спальню красавицы и любуется ею, но она, проснувшись, прогоняет его, гневно швыряя в него туфельку. Иво убегает на крыши с массой телевизионных антенн. Он надеется, что его утешит друг Нестор. Но Нестору не до него, так как он сам страдает из-за несчастливого брака с нимфоманкой. И только «праздник клецок» объединит всех этих лунатиков на площади деревни. Клецки готовят в огромных котлах и раздают всем желающим. Праздник продолжается конкурсом красоты. Иво, по оплошности застрявший под эстрадой, не увидел триумфа обожаемой Альдины, избранной «Мисс мукой». Выбравшись из-под эстрады, он, словно принц из сказки «Золушка», стал примерять туфельку, брошенную в него Альдиной, всем девушкам. Каково же было его удивление, когда он обнаружил, что туфелька подходит всем девушкам, — значит, каждая может быть Альдиной! Праздник в деревне продолжается. Трое рабочих, братья Мичелуцци, поймали луну. Руководители местной администрации, а также министр, представляющий правительство, и епископ, приехавшие из Рима, стараются взять ситуацию под контроль. Телевизионные камеры транслируют событие на всю страну и одновременно на гигантский экран на площади. Изумление и недоверие одних, потрясение и растерянность других. Каждый комментирует событие по-своему.

— Луна не может сказать нам ничего нового, ведь все о ней уже известно, — промямлил епископ.

— Напротив, ничего не ясно. Кто может нам сказать, что мы делаем в этом мире, зачем мы рождаемся? Мы все вовлечены в эту буффонаду под названием жизнь, — ответил ему крестьянин, а затем выстрелил из револьвера в гигантский экран с плененной луной.

Паника, сирены, полиция, пожарные.

Голос председательствующего призывает к спокойствию:

— В очередной раз я должен с горечью констатировать, что мы не упускаем возможности продемонстрировать нашу вечную незрелость. Какой позор! Мы — народ глупцов.

Иво отправляется в поле. Он вернулся к звездному небу, созвездия шепчут ему: чтобы лучше понять красоту окружающего мира, лучше замолчать и оглянуться вокруг. Возможно, в тишине можно что-то понять, услышать голос луны…

Поэтический фильм, запутанный, чтобы показать смятение, растерянность, калейдоскоп картин, как в спектакле марионеток, как в цирке, как в комедии дель арте, как во сне, на музыку, сочиненную Николо Пьовани. «Голос луны» вышел на экраны 1 февраля 1990 года, вскоре после семидесятилетнего юбилея Феллини. Фильм был встречен с восторгом, критика была блестящая, а в залах — многочисленные зрители. 18 мая он был представлен вне конкурса на XLIII Каннском кинофестивале. Феллини очень устал и не смог присутствовать при показе. 2 июня три премии «Давид ди Донателло» были присуждены: Паоло Вилладжо как лучшему актеру за исполнение роли Гоннелла, Данте Ферретти — за костюмы и Нино Баральи — за монтаж. В сентябре Федерико приедет в Венецию, чтобы вручить «Золотого льва» за вклад в киноискусство своему другу Марчелло Мастроянни. А в октябре поедет в Японию вместе с Джульеттой, чтобы получить Императорскую премию, сопровождаемую чеком на сто миллионов лир.

В Токио Феллини будут приняты во дворце императором Акихито и императрицей Мишико. Они посетят Киото. Однажды вечером окажутся сидящими на циновках и без обуви в большом традиционном ресторане за обедом по-японски с Акирой Куросавой. Но самым удивительным в этом восхитительном путешествии была популярность Джульетты. Ее приветствовали на улицах очень сдержанно, тихо повторяя:

— Джельсомина… Джельсомина…

Между тем Федерико активно участвовал в ожесточенной борьбе против прерывания фильмов рекламой на телевидении. Но после успеха, не сулящего ничего в будущем, в сенате, который утвердил запрет, палата депутатов отправила документ в долгий ящик. В июне 1990 года Феллини направляет гневный протест в Национальную ассоциацию кинематографистов в таких выражениях:

«<…> Право же! Мы снова вынуждены говорить об этом… Это невероятно! Я не могу понять, как можно обсуждать дозволенное законом насилие, это настолько же преступно, как

если бы совершалось насилие над личностью. <…> Так как созданный фильм имеет свою собственную жизнь, он становится личностью со своим характером, своей индивидуальностью. <… > Прерывание фильма, манипулирование им, оскорбление его, изменение его повествовательной структуры, его ритма, его смысла и его значения путем вставления рекламы — это действие, подпадающее под Уголовный кодекс!»

УХОД ВО ТЬМУ

В начале весны 1991 года Федерико постигло большое горе. Его брат Риккардо, парализованный незадолго до этого, умер 26 марта. Федерико, как только узнал о его болезни, объездил все госпитали и клиники Рима, чтобы найти для него лучших врачей, обеспечить ему лучшее лечение и уход. К сожалению, все это было слишком поздно.

Хотя братья не были в ссоре, они не виделись долгое время, несмотря на попытки сестры Маддалены сблизить их. Риккардо был очень похож на брата и внешне, и по характеру, был слишком независимым, слишком эгоистичным. Он был также слишком гордым, стремился добиться такого же успеха в жизни, как брат. После безуспешных попыток стать певцом он пробовал силы в театре и кино, но не стал известным актером. В 1962 году снял фильм, состоящий из скетчей, — «Истории на песке». Это были три простые истории о простых людях, роли которых исполняли непрофессиональные актеры. Этот небольшой фильм, довольно заурядный, был быстро забыт. Затем Риккардо пытался снимать документальные фильмы для РАИ, но и здесь не добился успеха. Не наделенный большим талантом, он стал в конце концов испытывать некоторую зависть к успеху брата и озлобился. Когда его спросили, что он думает об «Амаркорде», где вспоминаются его детство и жизнь в Римини, Риккардо коротко ответил, скрывая огорчение, а может, и зависть, что не видел фильма. Что касается Федерико, то следует признать, что после нескольких безуспешных попыток сблизиться с братом он перестал интересоваться его карьерой и его жизнью. Многие, знавшие их, считают, что если бы они не были связаны кровным родством, то были бы лучшими друзьями в мире.

Раньше, еще не закончив работу над одним фильмом, Феллини начинал подготовку к следующему. Впервые в течение двух долгих лет он не приступает к новому проекту. И причина не в том, что у него нет идей. Но итальянское кино переживает очередной тяжелый период, а продюсеров пугают астрономические бюджеты его фильмов. А на телевидении помимо административных сложностей, смены руководства, постоянных отсрочек все та же инертность. Федерико хотел сделать новый документальный фильм для телевидения о профессии актера. Немного на манер «Клоунов», в доверительном тоне, он брал бы интервью у Джульетты, Марчелло, Паоло Вилладжо, Роберто Бениньи, вставляя отрывки из фильмов. Но РАИ никак не реагировала на эту идею. Силы и время были

потрачены впустую. Другой проект — диалог, откровенный и дерзкий, об отношениях и работе с Паоло Вилладжо — тоже не продвигался. Феллини был очень огорчен: «Все обращаются со мной как с монументом, но не дают больше снимать».

19 января 1992 года на первой странице газеты «Коррьере делла сера» появился заголовок: «Феллини, годовщина безработного. Режиссер отмечает свое семидесятидвухлетие и не работает больше двух лет: что происходит в нашем кино?»

В июле и августе Федерико работает над очередной серией комиксов с Мило Манара и публикует «Путешествие Джузеппе Масторны по прозвищу Ферне» в журнале «Грифо», в течение того же лета сделал три рекламных клипа для Банка ди Рома. Идеи он черпал из своей «Книги снов» и использовал три истории из своих сновидений, причем работал с тем же энтузиазмом, с тем же вниманием к мельчайшим деталям и с той же изобретательностью, что и при создании полнометражных фильмов.

В первом клипе Паоло Вилладжо за рулем своей машины спокойно въезжает в тоннель, слушая классическую музыку. Неожиданно его внимание привлекает странный шум в своде тоннеля. Там появляются трещины, сквозь которые сочится вода, затем стали падать камни, наконец свод рушится и заваливает выход из тоннеля. Внезапно проснувшись от этого кошмара, Паоло вскакивает с кровати и мчится к своему психоаналитику (Фернандо Рей), который спешит его успокоить: «Чтобы хорошо спать и видеть чудесные сны, нет ничего лучше Банка ди Рома, который обеспечивает безопасность и спокойствие». Ему ничего не остается, как вернуться и спокойно улечься спать в своей кровати, установленной отныне в роскошном зале между двумя кассовыми окнами банка.

Во втором клипе Паоло Вилладжо, одетый моряком, следует за красивой незнакомкой в подземелье, где перед ним внезапно возникает лев с горящими глазами. Они настороженно смотрят друг на друга. Вдруг лев начинает плакать; мужчина тоже. Вмешивается психоаналитик: «Зачем издеваться надо львом, закрывая его в подземелье, тогда как Банк ди Рома может обеспечить вам безопасность и спокойствие?»

В третьем клипе использован сон, записанный в «Книгу» в октябре 1974 года. Мы видим Паоло Вилладжо на пикнике с очаровательной пышной блондинкой (Анна Фалчи). Вдруг он обнаруживает, что привязан к стулу, стоящему на железнодорожном пути. А молодая женщина сидит на ветке дерева и весело сообщает ему о неотвратимом приближении

поезда. Психоаналитик появляется вовремя, чтобы разбудить спящего: «Очень глупо позволять себе попадать в непредвиденные ситуации, когда можно оставаться в безопасности и обрести спокойствие с Банком ди Рома».

21 января 1993 года газета «Коррьере делла сера», выяснив, что РАИ не сдержало обещания финансировать фильм-диалог Феллини, снова выступает с еще более резкой статьей: «В прошлом году наша газета с некоторой горечью отметила семидесятидвухлетие Федерико Феллини статьей на первой странице, в которой мы сожалели, что РАИ, общественные органы и итальянский кинематограф оставили нашего самого талантливого кинорежиссера без работы. Вскоре последовала бурная реакция, нас завалили письмами, телефонными звонками, протестами: „Не может быть! Как? Мы здесь, мы готовы…“ А на самом деле праздник прошел, но ничего не произошло…» Газета предложила президенту республики Оскару Луиджи Скальфаро, который однажды выступил против «Сладкой жизни», назначить Феллини пожизненным сенатором. Накануне, в день семидесятитрехлетия Федерико, стало известно, что Голливуд присудил ему почетного «Оскара» «За вклад в киноискусство». Но в Риме — всеобщее молчание, никакой реакции из президентского дворца.

Феллини надеялся, что эта новость может, наконец, обеспечить его работой. Но он не чувствовал в себе ни сил, ни смелости отправиться в Лос-Анджелес, так как в последние месяцы его здоровье резко ухудшилось. Он страдает от сердечно-сосудистых нарушений и атеросклероза сосудов головного мозга. Он намеревается отправить в Академию искусства и кинематографии небольшую благодарственную речь, записанную на кассету. Джульетта, напротив, считает, что поездка благотворно подействует на его состояние, и ей удается убедить его в этом. 29 марта Софи Лорен и Марчелло Мастроянни встречают Феллини на сцене павильона Дороти-Чандлер, чтобы вручить ему его пятый «Оскар». На ломаном английском языке Маэстро благодарит публику и тех, с кем сотрудничал за всю свою долгую и счастливую карьеру. Он был не в состоянии перечислить всех, поэтому поблагодарил лишь одну актрису, свою жену Джульетту Мазину, которая всегда была рядом и в горе, и в радости.

— Спасибо, дорогая Джульетта, — сказал он, — и я тебя прошу: прекрати плакать!

По возвращении в Рим состояние здоровья Феллини

ухудшилось. Он решил поехать на лечение в Цюрих. Там ему в июне сделали две операции. После нескольких недель реабилитации в Швейцарии в компании Джульетты он приезжает в Римини, где останавливается в номере 315 Гранд-отеля. 3 августа после завтрака с сестрой Маддаленой и ее мужем Джорджо Фабби у Феллини случился инсульт. В госпитале Инферми де Римини поставлен тяжелый и жестокий диагноз: односторонний паралич. Госпиталь атакуют журналисты и любопытные. Как свидетельствовал Джанфранко Анджелуччи, среди тех, кто ожидал новостей, была красивая женщина определенного возраста. Это бывшая актриса, с которой тридцать пять лет назад у Феллини была связь, снова вспыхнувшая во время работы над «Голосом луны», возможно, его последнее любовное увлечение. Об этом свидетельствует серия из двадцати девяти эротических рисунков, сделанных немного в стиле последнего периода Пикассо, пером и акварелью. В конце августа Феллини переводят в госпиталь Сан-Джорджо в Феррару, где он пройдет долгий и сложный курс реабилитации. А между тем Джульетта тоже очень серьезно заболевает — у нее рак легких. Сначала она скрывала это от Феллини, лечилась амбулаторно, хотя врачи советовали ей лечь в больницу. Наконец под каким-то предлогом она вернулась в Рим и легла в больницу. Случайно узнав об этом от друзей, Федерико просит отвезти его на несколько дней в Рим, чтобы побыть рядом с Джульеттой, но затем возвращается в Феррару. А 1 октября Джульетта в тюрбане, скрывающем последствия химиотерапии, приезжает в Феррару навестить мужа. Две недели спустя Феллини, желая вернуться в Рим, добивается, чтобы его перевели в клинику Умберто I. Там — по иронии судьбы и из-за бестактности администрации — его помещают в ту же палату, где умер его брат Риккардо, что еще более усугубило его душевное смятение. Его старый друг художник Ринальдо Геленг дежурит рядом с ним во время долгих мучительных ночей и старается его поддержать:

— Поскорее выздоравливай, ищут фигурантов для представлений в термах Каракаллы.

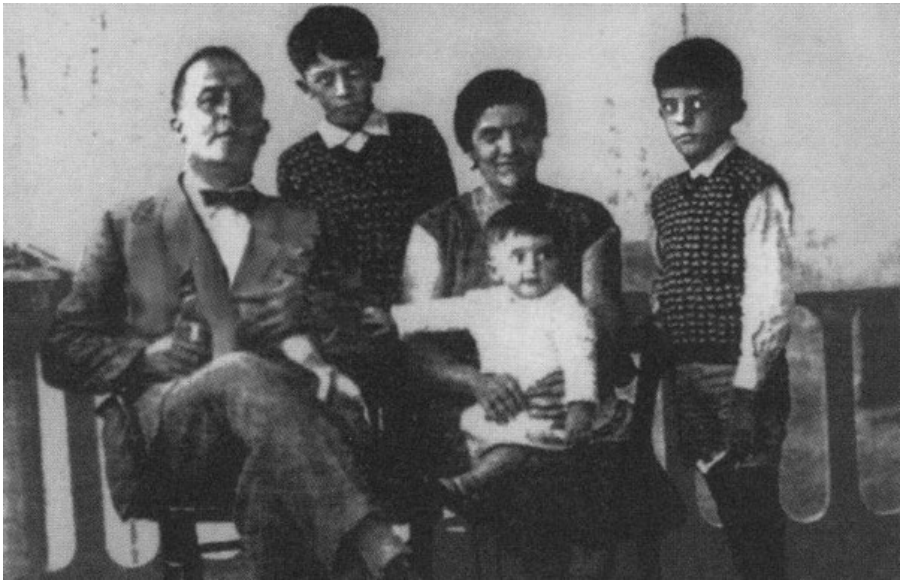
17 октября врачи разрешают Федерико пообедать в ресторане с женой и друзьями. Перед возвращением в госпиталь он заходит в свою новую мастерскую на улице Капо ле Казе, 18, в доме, где живет Ринальдо Геленг. Федерико надеется вскоре серьезно заняться живописью, просит, чтобы туда принесли его мольберт, кисти и краски. Вечером, удобно устроившись в кровати и собираясь поужинать, Федерико неожиданно стал задыхаться и впал в глубокую кому, из которой уже не выйдет. Пятнадцать

дней спустя, в воскресенье 31 октября 1993 года, на следующий день после пятидесятилетней годовщины его свадьбы с Джульеттой, в полдень Федерико не стало…

Его одевают во фрак, в котором он получал «Оскара». Гроб устанавливают у основания огромной голубой декорации «Интервью» в 5-м павильоне «Чинечитты». Во вторник 2 ноября около ста тысяч человек молча отдали ему последние почести. Когда Италия прощалась с Феллини, движение в Риме было остановлено. В среду 3 ноября после официальной церемонии в соборе Санта-Мария-дельи-Анджели в Риме траурный кортеж последовал в Римини. В четверг 4 ноября в Римини после официальной церемонии Федерико Феллини похоронили в фамильном склепе семьи Феллини. Джульетта пережила Федерико на пять месяцев. 23 марта 1994 года она уйдет на встречу с ним, чтобы вечно прогуливаться под звездным небом, так похожим на купол шапито.

Одних его фильмы приводят в восторг, других раздражает его манера фантазировать, рисовать и рассказывать, его неповторимый стиль, но, независимо от тех и других, Федерико Феллини встал в один ряд с Чаплином, Брейгелем, Гойей и Пикассо, Гомером, Бальзаком, Прустом и Пиранделло, в ряд гениев человечества в области искусства.

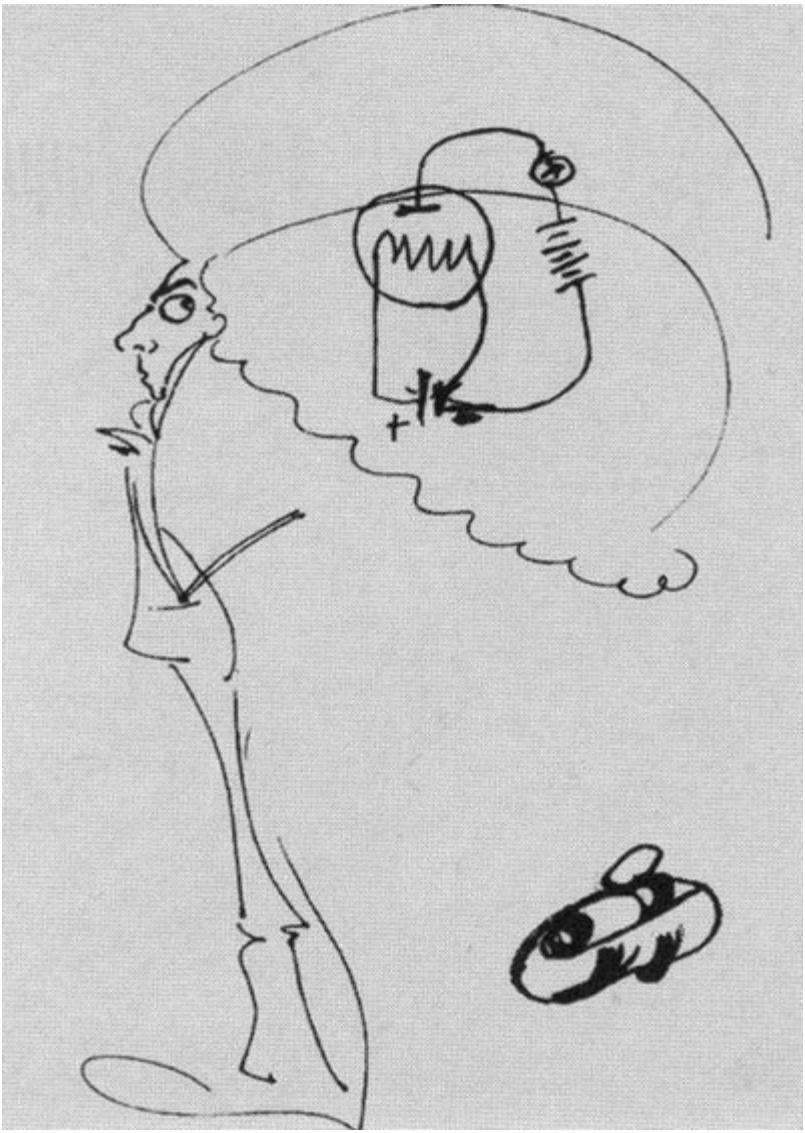
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Семья Феллини: отец, Федерико, мать с Маддаленой на руках, младший брат Риккардо. Римини, 1929 г.



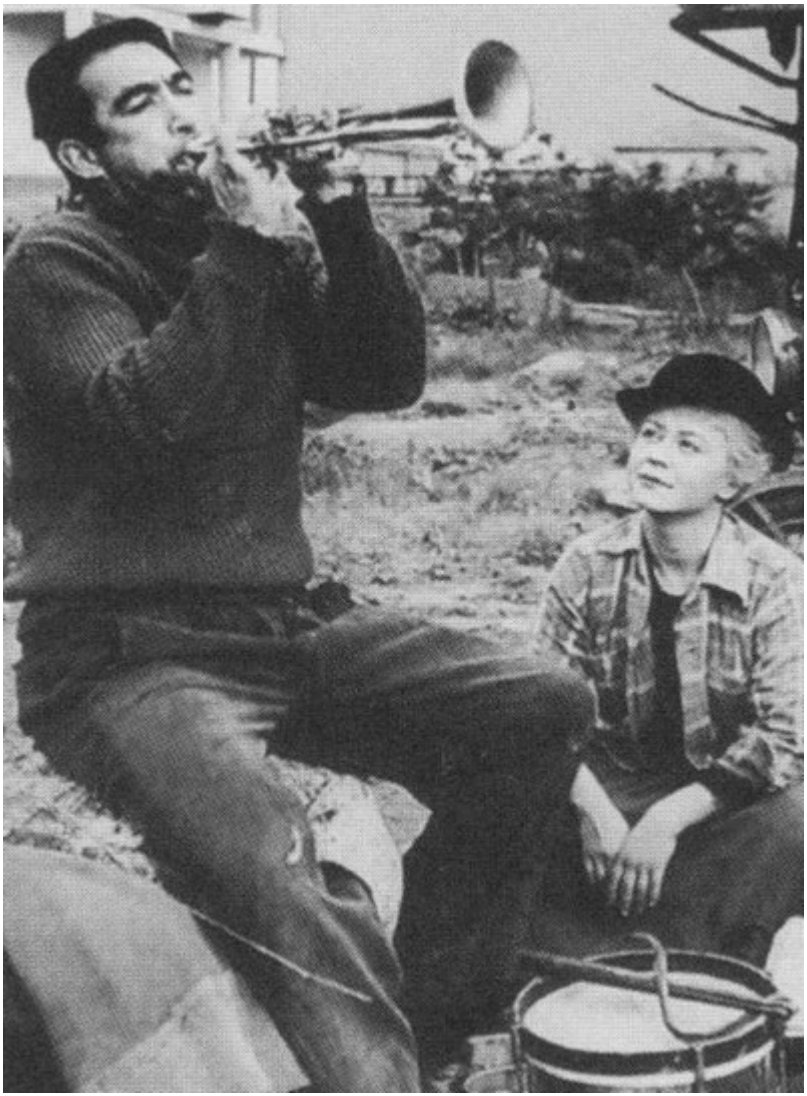
Обитатели Римини в изображении юного Федерико. Римини, 1936–1937 гг.



Автопортрет. Римини, около 1937 г.



Федерико Феллини и Джульетта Мазина. 1954 г.



Энтони Куинн и Джульетта Мазина в фильме «Дорога»



Федерико Феллини и Джульетта Мазина во время съемок фильма «Дорога». 1954 г.



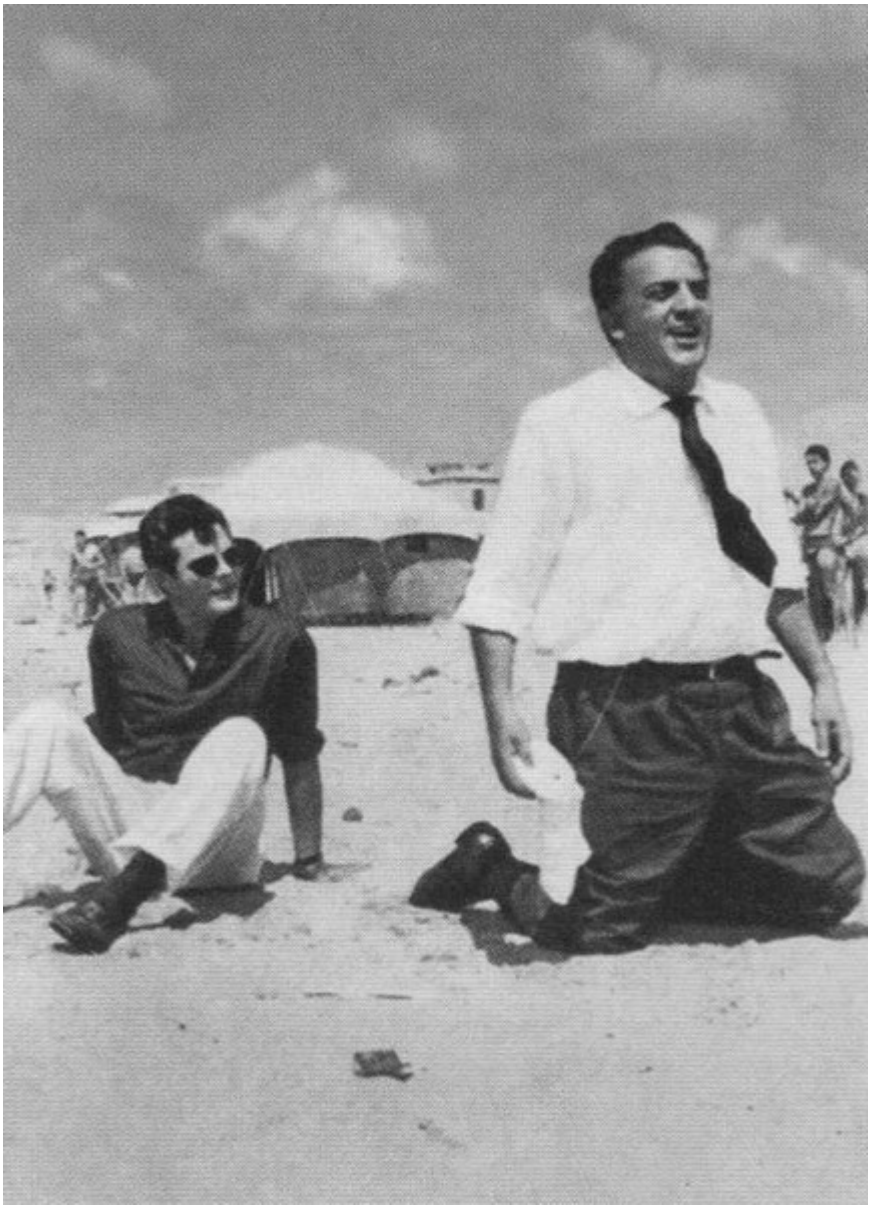
Джульетта Мазина в фильме «Ночи Кабирии». 1957 г.



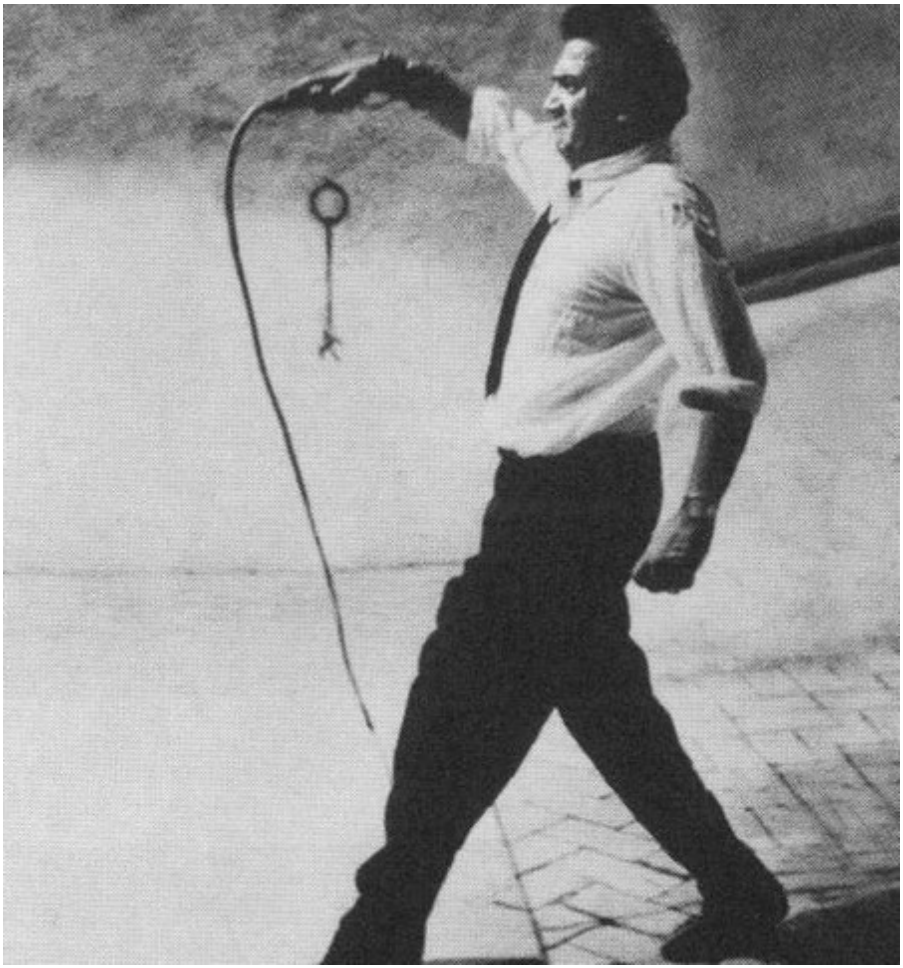
Джульетта Мазина с двумя «Оскарами», которые получил фильм «Ночи Кабирии» в двух номинациях: «Лучший фильм на иностранном языке» и «Лучшая женская роль». 1957 г.



Рисунки Феллини, сделанные им во время съемок фильма «Ночи Кабирии»



Марчелло Мастроянни и Федерико Феллини на съемках фильма «Сладкая жизнь». 1959 г.



Феллини на съемках фильма «Восемь с половиной» демонстрирует одну из сцен



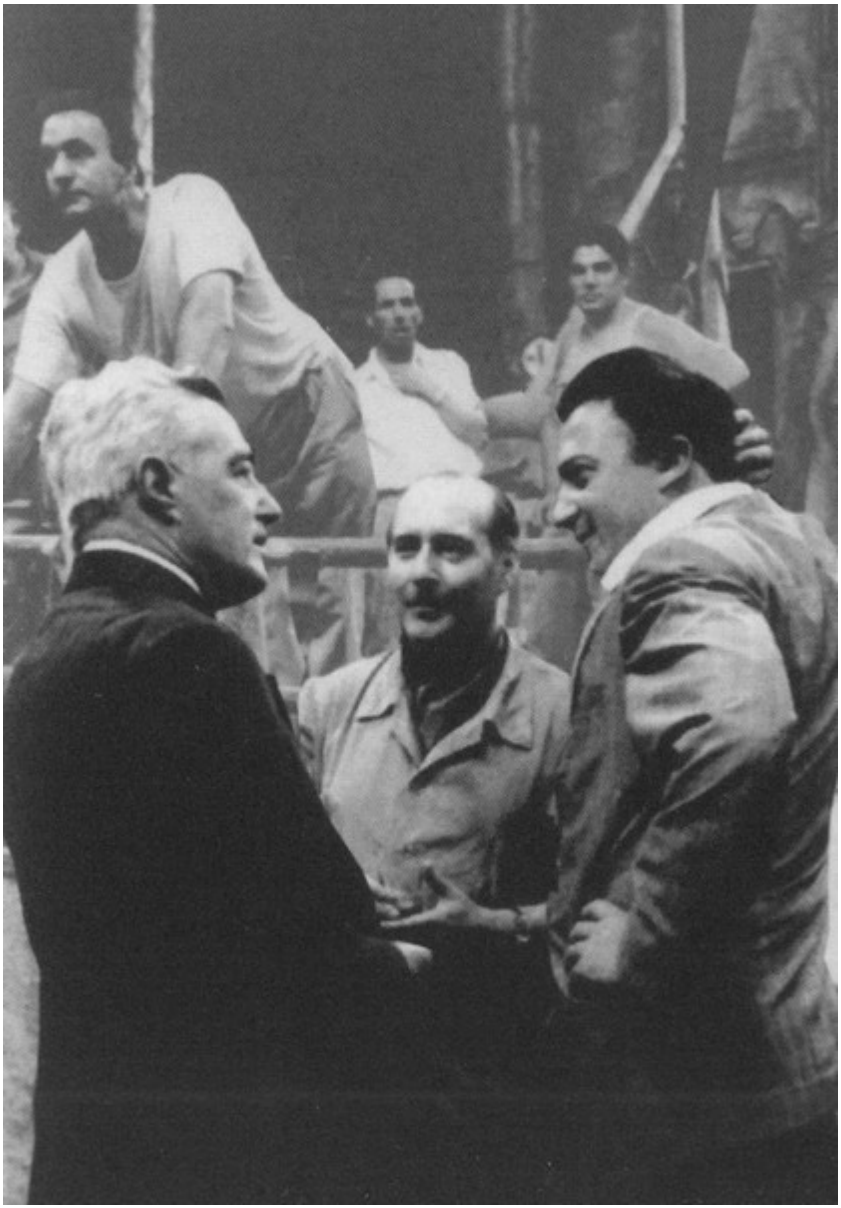
Клоун, любимый образ Феллини



Председатель Московского кинофестиваля Григорий Чухрай (справа) вручает Федерико Феллини «Главный приз» за фильм «Восемь с половиной». Москва, 1963 г.



Феллини среди москвичей. 1963 г.



Выдающиеся режиссеры XX века: Витторио Де Сика, Роберто Росселлини, Федерико Феллини. Рим, 1966 г.



Феллини с Дональдом Сазерлендом, исполнителем роли Джакомо Казановы



Сцена из фильма «Казанова Феллини». 1976 г.



Феллини на съемках фильмов «Репетиция оркестра»



и «Город женщин». 1979 г.



Нино Рота



Феллини набрасывает контур персонажа к картине «И корабль плывет». 1983 г.



Федерико Феллини и его биограф Костанцо Костантини. Рим, 1983 г.



Кадр из фильма «И корабль плывет». 1983 г.



Джульетта Мазина и Марчелло Мастроянни в фильме «Джинджер и Фред». 1985 г.



Маэстро и его муза



Феллини (справа) в гостях у французского художника Бальтазара Клоссовски (Бальтюса). Россиньер, Швейцарские Альпы, 1992 г.



Великая актриса и великий режиссер. Одна из последних фотографий

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

***1918**, 19 августа* — гражданский брак Иды Барбиани, родившейся в 1896 году в буржуазной семье римских коммерсантов, и Урбано Феллини, родившегося в 1894 году в семье романьольских крестьян. Венчание 22 января 1919 года в церкви Санта-Мария-Маджоре. В конце года супруги Феллини обосновываются в Римини, где Урбано становится оптовым торговцем продовольственными товарами.

1920, 20 января — рождение в Римини Федерико Феллини.

***1921**, 22 февраля* — в Сан-Джорджо-ди-Пьяно в семье музыканта родилась Джулия Анна Мазина.

27 февраля — в Римини родился Риккардо, брат Федерико.

1924–1925 — Федерико посещает начальную монастырскую школу сестер Сан-Винсента в Римини и проводит последние летние каникулы на ферме в Гамбеттоле у бабушки по отцовской линии.

1926 — посещает коммунальную школу Карло Тонини в Римини. Все свободное время занимается рисованием и изготовлением марионеток. Родители отца продают ферму и переезжают в Римини.

1927 — знакомство с цирком и клоуном Пьерино, с кино, сидя на коленях отца, и с театром Гранд Гиньоль, оказавшимся рядом с их садом.

***1929**, 7 октября* — родилась Мария Маддалена, младшая сестра Федерико.

1930 — поступление в лицей Юлия Цезаря. Встреча с Луиджи Бенци по прозвищу Титта, который станет его соседом по парте до окончания лицея и другом на всю жизнь.

1933 — первая поездка в Рим с родителями.

1936 — первая любовь к четырнадцатилетней Бьянке Сориани.

***1937**, лето* — вместе с художником Демосом Бонини рисует портреты туристов, а также карикатуры на американских актеров для директора кинотеатра «Фульгор».

1938 — первый юмористический рисунок Федерико, опубликованный в журнале «Доменика дель коррьере». Другие рисунки опубликованы в еженедельнике «420» во Флоренции. Решение стать художником и автором юмористических шаржей. Сдает экзамены на бакалавра. Бьянка Сориани переезжает с семьей в Милан — первая любовная трагедия. Конец года

проводит в компании друзей в Римини.

1939 — переезжает в Рим и останавливается в семейном пансионе. Поступает в университет на факультет права, но не посещает занятия. Встреча с художником Ринальдо Геленгом, познакомившим его с жизнью богемы. Они зарабатывают на жизнь, рисуя портреты в ресторанах. Останутся друзьями на всю жизнь. Сотрудничество с сатирическим журналом «Марк Аврелий». Пишет скетчи для варьете. Мать Федерико с дочерью и младшим сыном переезжает в Рим; отец остается в Римини. Федерико живет теперь вместе с семьей. Первое участие в написании сценариев для кино в качестве автора комических эпизодов.

1940–1943 — сотрудничает на радио в качестве автора забавных историй.

1941 — Ида и Маддалена возвращаются в Римини. Братья остаются в Риме. Риккардо берет уроки лирического пения. Федерико продолжает одновременно работать для журнала «Марк Аврелий», радио и кино.

1942 — Джулия Анна (Джульетта) Мазина, молодая актриса, исполняет на радио скетчи, написанные Федерико.

1943*, 30 октября* — свадьба Федерико Феллини и Джульетты Мазины.

1944 — на следующий день после освобождения Рима (4 июня) Феллини открывает ателье карикатур и сувениров для солдат союзнических войск.

1945 — сотрудничество в работе над сценарием «Рим, открытый город» режиссера Роберто Росселлини. Фильм будет номинирован на «Оскар» в 1947 году за сценарий Феллини и Серджо Амидеи.

22 марта — рождение сына Пьерфедерико, который проживет меньше месяца.

1946 — Федерико — один из сценаристов и помощник режиссера Роберто Росселлини в работе над фильмом «Пайза».

1948–1952 — встреча с Марчелло Мастроянни, партнером Джульетты в театре. Участие в написании сценария фильма «Без жалости» Альберто Латтуада, в котором занята Джульетта. Пишет сценарий фильма «Чудо», второго эпизода фильма «Любовь» Росселлини. Участвует в написании сценариев для режиссеров Пьетро Джерми, Альберто Латтуада, Роберто Росселлини. Создает с Альберто Латтуадой совместную компанию по независимому производству нового фильма «Огни варьете», который оказался коммерческим провалом.

1952 — самостоятельно снял первый фильм — «Белый шейх», первое сотрудничество с композитором Нино Рота, написавшим

музыку к фильму: снова неудача.

1953 — фильм «Маменькины сынки»: первый успех и первая награда — «Серебряный лев» на Венецианском кинофестивале.

1954 — начало депрессии во время съемок «Дороги» (с Джульеттой Мазиной). Международный триумф фильма, удостоенного «Оскара» в 1957 году. Психоанализ с профессором Эмилио Сервадио. Первая внебрачная любовная связь с Леа Джакомини, длившаяся три года.

1956, 31 мая — в Римини в возрасте шестидесяти двух лет умер от инфаркта Урбано Феллини, отец режиссера. Федерико вместе с Пьером Пазолини готовится к съемкам фильма «Ночи Кабирии». Джульетта — в главной роли, за которую будет удостоена «Пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля как лучшая актриса. Фильм получит второго «Оскара» в 1958 году.

1957 — первая поездка в Соединенные Штаты Америки для получения «Оскара» за фильм «Дорога». Работа над фильмом «Ночи Кабирии». Вместе с Эннио Флайяно и Туллио Пинелли пишет сценарий фильма «Фортунелла», снятого Эдуардо Де Филиппо с Джульеттой Мазиной в главной роли. Вторая внебрачная связь — с Анной Джованнини, которая продлится до его смерти.

1959 — работа над «Сладкой жизнью», скандал при выходе фильма на экраны. «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля в 1960 году, председателем жюри которого был Жорж Сименон. Начало сеансов психоанализа с доктором Эрнстом Бернхардом, которые продлятся до 1965 года.

1963 — снял фильм «Восемь с половиной», бесспорный шедевр, удостоенный многих наград по всему миру, в том числе «Оскара» за лучший иностранный фильм и Главного приза на Международном кинофестивале в Москве. Супруги Феллини впервые посетили Советский Союз.

1964–1966 — увлечение парапсихологией, знакомство и встречи с магом Ролом, участие в спиритических сеансах, эксперимент с ЛСД под контролем медиков. Создание первого цветного фильма «Джульетта и духи» (1965). Работа с Дино Буццати над сценарием «Путешествие Джузеппе Масторны» по мотивам фантастического романа Буццати, однако этот фильм никогда не будет снят. Сильное потрясение в связи со смертью 29 июня 1965 года психоаналитика Эрнста Бернхарда.

1967, апрель — находился в госпитале в связи с лечением плеврита.

1968 — снял «Тоби Даммита», короткометражный фильм для ленты «Три шага в бреду» по мотивам произведений Эдгара По.

1969 — для американского телеканала Эн-би-си снял

«Дневник кинорежиссера», документальный фильм о своем творчестве; затем последовал «Сатирикон Феллини» по Петронию.

1970 — снят фильм «Клоуны».

1972 — снят фильм «Рим» — совместное производство с итальянским телевидением, встреченный бурными аплодисментами.

1973 — «Амаркорд», удостоенный «Оскара» в 1974 году.

1976 — «Казанова Федерико Феллини» — фильм об «экзистенциальной пустоте», который Сименон назовет «психоанализом человечества». Вопреки эстетической красоте фильм останется непонятым и разочарует публику. Феллини почувствует необычайную усталость, подавленность, осознает приближение «заката жизненного пути».

1978 — снял фильм «Репетиция оркестра». Готовится к съемкам «Города женщин».

1979*, 10 апреля* — смерть Нино Рота, самого любимого соратника. Съемки «Города женщин», протекающие с перерывами: неожиданная смерть актера Этторе Манни; приостановка съемок из-за болезни Марчелло Мастроянни; Федерико, упав на съемочной площадке, сломал руку.

1980 — снят фильм «Город женщин», выходит в свет книга «Делать фильм» — сборник автобиографических рассказов.

1983 — снят фильм «И корабль плывет».

1984*, 13 июня* — участвует в траурной церемонии прощания с Энрико Берлингуэром, генеральным секретарем Итальянской коммунистической партии. Снимает рекламный клип для «Кампари».

27 сентября — в возрасте восьмидесяти восьми лет умерла Ида Барбиани (Феллини), мать режиссера.

1985*, октябрь* — поездка в Мексику, чтобы выяснить возможность снять фильм по произведениям Карлоса Кастанеды об обычаях и традициях доколумбовой цивилизации. Однако сложный эксперимент не увенчался успехом.

1986 — снят фильм «Джинджер и Фред» с Джульеттой Мазиной и Марчелло Мастроянни.

1987 — снят фильм «Интервью».

1988 — в издательстве Мондадори вышла книга «Один режиссер на „Чинечитте“», посвященная знаменитой киностудии.

1989 — снят последний полнометражный фильм «Голос луны» по мотивам романа Эрманно Кавайони — поэтическая лента и философское завещание.

1990 — включается в борьбу против прерывания фильмов рекламой во время демонстрации их по телевидению. *Октябрь* —

вместе с Джульеттой посещает Японию, где получает Императорскую премию. Прием во дворце императором и императрицей. Ужин с Акирой Куросавой.

***1991**, 26 марта* — умер Риккардо, брат Федерико.

1992 — снял три рекламных клипа для Банка ди Рома.

***1993**, 29 марта* — в Лос-Анджелесе из рук Софи Лорен и Марчелло Мастроянни получает премию «Оскар» за вклад в киноискусство — это пятый «Оскар» Феллини.

16–28 июня — находится в госпитале в Цюрихе. По возвращении в Италию поселяется в Римини в Гранд-отеле.

3 августа — инсульт, до конца месяца находится в госпитале в Римини, затем переведен в Феррара для реабилитации.

9 октября — вернулся в Рим в клинику Умберто I.

17 октября — после завтрака в ресторане с Джульеттой и друзьями теряет сознание и впадает в кому.

31 октября — великий режиссер умер, не приходя в сознание.

2 ноября — траурная церемония в 5-м павильоне киностудии «Чинечитта».

3 ноября — похоронен в семейном склепе в Римини.

***1994**, 23 марта* — в Риме умерла Джульетта Мазина.

notes

Примечания

1

Юпитер соответствует Зевсу в древнегреческой мифологии, согласно которой в знак благодарности Зевс превратил кормилицу в созвездие. — *Здесь и далее, за исключением оговоренных случаев, примечания переводчика.*

2

*Бенито Муссолини (*1883–1945) — итальянский политический и государственный деятель, лидер Национальной фашистской партии, диктатор, вождь (дуче), возглавлявший Италию как премьер-министр в 1922–1943 годах.

З

Граппа (grappa) — виноградная водка (*ит.*).

4

Романья — исторический регион в центре Италии, с запада ограниченный Апеннинами, с востока — Адриатическим морем.

5

Иероним Босх (1450–1516) — выдающийся фламандский художник, один из крупнейших мастеров Северного Возрождения.

6

Эмилио Салгари (1862–1911) — автор многочисленных приключенческих романов. — *Прим. авт.*

7

Ассизи — старинный город в итальянском регионе Умбрия, родина и место религиозной деятельности Франциска Ассизского (святого Франциска).

8

Орвието — город в Италии, в Умбрии, знаменитый средневековыми соборами.

9

Фридрих Вильгельм Мюрно (1888–1931) — один из наиболее влиятельных немецких кинорежиссеров в 1920-е годы.

10

Карл Теодор Дрейер (1889–1968) — датский кинорежиссер-новатор. В 1927 году создал потрясшую зрителей картину «Страсти Жанны д'Арк», которую Эйзенштейн назвал «одной из прекраснейших за всю историю кинематографа».

11

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) — выдающийся советский режиссер кино и театра.

12

В Италии мода на фески черного цвета получила распространение в эпоху фашизма в 1920–1940-х годах, став символом этого движения.

13

Чернорубашечники — вооруженная фашистская милиция, организованная Бенито Муссолини.

14

Мортаделла — сорт колбасы.

15

Патака (Pataca) — это слово на романьольском диалекте, употребляемое с оттенком сердечности, близко по смыслу к «верзила», «простофиля».

16

Термы Каракаллы — банный комплекс, построенный в 217 году н. э. императором Каракаллой. В настоящее время служат сценической площадкой.

17

Руджеро Маккари (1919–1989) — известный итальянский сценарист и режиссер.

18

Альдо Фабрици (1905–1990) — итальянский актер, сценарист и кинорежиссер, один из основоположников итальянской комической школы.

19

Марио Маттоли (1898–1980) — известный итальянский режиссер, сценарист, продюсер.

20

Эрминио Макарио (1902–1980) — популярный итальянский актер, сценарист.

21

Бернардино Заппони (1927–2000) — итальянский писатель и сценарист.

22

Пьеро Теллини (1917–1985) — известный итальянский сценарист, режиссер.

23

Площадь де Фьори в Риме — знаменитая рыночная площадь, на которой был казнен Джордано Бруно, приговоренный инквизицией к сожжению на костре. — *Прим. авт.*

24

Джузеппе Де Сантис (1917–1997) — итальянский кинорежиссер и сценарист, один из основоположников неореализма. Фильмы Де Сантиса остросоциальны, их отличает романтическая приподнятость, страстный темперамент, человечность. В 1943–1945 годах он сражался в рядах итальянского Сопротивления, был членом Коммунистической партии Италии.

25

«Чинечитта» (Cinecitta) — всемирно известная итальянская киностудия, открытая в 1937 году. До 1943 года на студии было снято около трехсот фильмов.

26

Роберто Росселлини (1908–1977) — итальянский кинорежиссер, положивший начало неореализму в кино «военной трилогией»: фильмами «Рим, открытый город» (1945), «Пайза» (1946) и «Германия, год нулевой» (1948).

27

Урсулинки — католическая женская монашеская конгрегация. Она играет большую роль в католическом образовании, ей принадлежит большое количество школ и колледжей.

GUF — фашистские университетские группы.

29

Луиджи Пиранделло (1867–1936) — крупнейший итальянский писатель и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе 1934 года.

30

Пьетро Бадольо (1871–1956) — маршал Италии, премьер-министр после свержения Муссолини в 1943 году, объявил нейтралитет и вывел Италию из Второй мировой войны.

31

Серджо Амидеи (1904–1981) — известный итальянский сценарист, продюсер, один из зачинателей итальянского неореализма. Почти все сценарии (около шестидесяти) написаны им в соавторстве с другими сценаристами.

32

«Золотая пальмовая ветвь» будет присуждаться в Каннах только с 1955 года. — *Прим. авт.*

33

Карло Понти (1912–2007) — известный итальянский кинопродюсер, принявший участие в создании более ста сорока картин.

34

Габриеле Д'Аннунцио (1863–1938) — итальянский писатель, поэт, драматург и политический деятель.

35

Альберто Латтуада (1914–2005) — итальянский кинорежиссер и сценарист. Автор ряда экранизаций, в том числе и русской классики («Шинель» Гоголя, «Буря» по «Капитанской дочке» Пушкина, «Степь» по Чехову и «Собачье сердце» Булгакова).

36

Сузо Чекки д'Амико (1914–2010) — киносценаристка, одна из видных деятельниц итальянского кинематографа XX века (лучшие фильмы: «Рокко и его братья», «Семейный портрет в интерьере», «Похитители велосипедов», «Укрощение строптивой»…).

37

Лукино Висконти ди Модроне (1906–1976) — итальянский режиссер оперного и драматического театра и кино, представитель одной из ветвей аристократического рода Висконти. В годы Второй мировой войны помогал Сопротивлению, был арестован. Был членом Итальянской коммунистической партии.

38

Альберто Сорди (1920–2003) — итальянский актер и режиссер, наряду с Тото считается знаменитейшим комиком итальянского кино. Кавалер ордена «За заслуги перед Итальянской Республикой» (1994).

39

Джузеппе Де Сантис (1917–1997) — итальянский кинорежиссер и сценарист, один из основоположников неореализма. В 1943–1945 годах сражался в рядах итальянского Сопротивления, был членом Коммунистической партии Италии. Его фильмы отличаются острой социальной тематикой: «Горький рис», «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов», мелодрама «Дайте мужа Анне Джаккео», советско-итальянский фильм «Они шли на Восток».

40

Нино Рота (настоящее имя Джованни Рота Ринальди, 1911–1979) — итальянский композитор, лауреат премий «Оскар», «Золотой глобус» и «Грэмми». Широко известен благодаря музыке к фильмам Федерико Феллини, а также к знаменитой картине «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы.

41

Жан Кокто (1889–1963) — французский писатель, поэт, драматург, художник и кинорежиссер, предвосхитивший появление сюрреализма.

42

Люблю тебя *(ит.)*.

43

Пьетро Джерми (1914–1974) — итальянский актер, сценарист, режиссер. Получил премию «Оскар» за лучший сценарий фильма «Развод по-итальянски», Большой приз Каннского кинофестиваля за фильм «Дамы и господа».

44

Эннио Флайяно (1910–1972) — итальянский писатель, сценарист, драматург, журналист, театральный критик.

45

Микеланджело Антониони (1912–2007) — выдающийся итальянский кинорежиссер и сценарист, классик европейского авторского кино. Был удостоен высших наград всех трех наиболее престижных международных кинофестивалей — Каннского, Венецианского и Берлинского.

46

Ренато Кастеллани (1913–1985) — итальянский кинорежиссер и сценарист.

47

Тото (имя при рождении Антонио Винченцо Стефано Клементе, 1898–1967) — один из величайших комиков Италии, играл в театрах Неаполя и Рима, снимался в кино с 1936 года.

48

Оригинальное название картины — «I Vitelloni», в переводе с итальянского *vitelloni* — большой теленок или великовозрастный шалопай.

49

Эудженио Монтале (1896–1981) — итальянский поэт, прозаик, литературный критик. За заслуги перед итальянской культурой получил звание пожизненного сенатора, в 1975 году ему была присуждена Нобелевская премия по литературе.

50

Кэндзи Мидзогути (1898–1956) — японский кинорежиссер, который наравне с Ясуддиро Одзу и Акирой Куросавой признан крупнейшим мастером японского кинематографа.

51

Чезаре Заваттини (1902–1989) — итальянский прозаик, киносценарист, кинорежиссер, продюсер.

52

Джузеппе Амато (1899–1964) — итальянский продюсер, сценарист, режиссер.

53

Энтони Куинн (1915–2001) — американский актер мексиканского происхождения, художник и писатель, обладатель двух «Оскаров» за роли в фильмах «Вива Сапата!» и «Жажда жизни».

54

Пьер Паоло Пазолини (1922–1975) — итальянский кинорежиссер, поэт и прозаик. По своим политическим взглядам был марксистом и коммунистом.

55

Марио Сольдати (1906–1999) — итальянский писатель, сценарист, режиссер.

56

Карл Густав Юнг (1875–1961) — швейцарский психиатр, основоположник одного из направлений глубинной психологии — аналитической психологии. Задачей аналитической психологии Юнг считал толкование архетипических образов, возникающих у пациентов.

57

«Книга снов» хранится сейчас в Фонде Федерико Феллини в Римини. — *Прим. авт.*

58

Джованни Боккаччо (1313–1375) — итальянский писатель и поэт, представитель эпохи Раннего Возрождения. «Декамерон» — книга новелл, проникнутых гуманистическими идеями, духом свободомыслия и антиклерикализма, неприятием аскетической морали.

59

Проекция в психологии — процесс, относимый к механизмам психологической защиты, в результате которого внутреннее ошибочно воспринимается как приходящее извне.

60

Дино Буццати (1906–1972) — итальянский писатель, журналист и художник. Его проза тяготеет к фантастике, нередко носит характер притчи. Его часто сравнивают с Эдгаром По, Кафкой, а также с Сартром и Камю.

61

Библейские истории рассказаны с помощью великолепных мозаик XII века собора Монреале, пригорода Палермо. — *Прим. авт.*

62

Древнеримский историк Тацит в своих «Анналах» называет Петрония одним из фаворитов Нерона. — *Прим. авт.*

63

Луис Бунюэль (1900–1983) — знаменитый испанский кинорежиссер, один из крупнейших представителей сюрреализма в кинематографе.

64

Тонино Гуэрра (1920–2012) — итальянский поэт, писатель и сценарист.

65

Выражение «про́клятые поэты» ввел в литературный обиход Поль Верлен в одноименной книге (1884), назвав так Т. Корбьера, А. Рембо, С. Малларме и других, в том числе и себя. Мотив «про́клятого» сознания воспринят Верленом от Шарля Бодлера. Для их творчества характерно изображение изнанки жизни, им обоим свойственны муки непризнанности, ощущение заката цивилизации, глубокие душевные переживания.

66

Альдо Моро (1916–1978) — председатель Совета министров Италии в 1963–1968 и 1974–1976 годах, христианский демократ. В 1970-х годах был автором «исторического проекта», согласно которому в правительство могли войти коммунисты, что было беспрецедентным шагом.

67

Намек на Сименона, признававшегося, что у него было десять тысяч женщин. — *Прим. авт.*

68

«Давид ди Донателло» — национальная кинопремия Италии. Представляет собой золотую копию статуи Давида, которую изваял скульптор Донателло в XV веке, на квадратной малахитовой подставке с золотой пластиной, на которой указаны год, победитель и категория награды.